
P 5455 E
HiFi Stereophonie
2 Februar 1971
Zeitschrift für hochwertige Musikwiedergabe
Repertoire und Billigpreis-platten
4,- DM

Thorens „know how" zeigt den idealen Weg...

... zu der präzisen und verblüffenden Einfachheit, die alle genialen Dinge auszeichnet.

Beschränkung auf das Wesentliche. Es liegt im Inneren dieses Herzstücks hochwertiger Übertragungsanlagen, läßt den Thorens Plattenspieler TD 150 Mk II mehr sein als scheinen.

Gleichlauf und Rumpel-Fremdspannungsabstand können gar nicht gut genug sein. Gewußt wie! Thorens fand den idealen Weg. Und deshalb sind die Werte des TD 150 Mk II so gut. Durch eine verblüffend einfache Konstruktion.

Ihr HiFi-Spezialist hat den Thorens Plattenspieler vorführbereit. Eine ausführliche Druckschrift senden auch wir Ihnen gerne zu.



Paillard-Bolex GmbH.
8045 Ismaning
bei München
(Postfach)

Über acht Jahrzehnte Erfahrung im Bau präziser Laufwerke



Für einige Zeit lang auf unsere Kosten ohne Verpflichtung für Sie:

Überprüfen Sie selber, wie leicht Sie in der WELT das finden, was Sie persönlich über die Welt erfahren möchten.

Die WELT wird nicht gemacht, um Seite für Seite wirklich durch-gelesen zu werden. Die Zeit hat kaum ein Mensch. Doch was Sie wissen wollen und wissen müssen – das sollen Sie schnell erfahren, ohne Umwege.

Deshalb die klare Einteilung der WELT in „Bücher".

Deshalb die wichtigen redaktionellen Teile täglich an der gleichen Stelle.

Deshalb die regelmäßigen Sonderseiten für wichtige Themen.

Ein kurzes Überfliegen genügt – und Sie können die WELT so selektiv lesen, daß Sie in knappster Zeit den größten Gewinn aus der Lektüre ziehen. Überprüfen Sie es selber.



Gutschein/Bestellschein

○ Ich mache von Ihrem Angebot Gebrauch. Bitte schicken Sie mir kostenlos und unverbindlich einige Zeit lang täglich ein Ansichtsexemplar der WELT.

○ Ich bestelle die WELT vom 1. ______/ vom 15. ______ an bis auf weiteres. Der monatliche Bezugspreis im Inland beträgt DM 6,60 zuzüglich DM 2,20 anteiliger Gebühren für Versand und Zustellung (einschließlich 5,5 % Mehrwertsteuer).

Name ______

Ort ______

Straße ______

Beruf ______

Telefon ______

(Bitte einsenden an:
DIE WELT, Vertriebsabteilung,
2 Hamburg 36, Kaiser-Wilhelm-Straße 1.) T

2

Zwei Kritiker
sind selten gleicher
Meinung.
Sind Sie es doch,
so muß das Produkt
von herausragender Qualität sein
und echte Vorteile
bieten.



15

Über das
Bose 901 Direct/Reflecting TM System
sind sich 15 Kritiker einig.
Es werden immer mehr.

901

Tausende von
Bose 901 Besitzern
bestätigen die Ansicht
der Fachpresse.
Fragen Sie
einen Bose
Besitzer oder
besser: Machen
Sie sich Ihr eigenes Bild
beim nächsten Bose Händler. Die Test-
berichte halten wir für Sie bereit...

THE BOSE 901®
DIRECT/REFLECTING TM LOUDSPEAKER SYSTEM



In der internationalen Fachpresse berichteten:

1) **Norman Eisenberg,** High Fidelity USA; 2) **Julian D. Hirsch,** Stereo Review USA; 3) **Bert Whyte, Audio,** USA; 4) **Elementary Electronics,** High-Fidelity USA; 5) **Hi-Fi Buyers Guide,** USA; 6) **Stereo & Hi-Fi Times,** USA; 7) **Larry Zide,** American Record Guide USA; 8) **Irving Kolodin,** Saturday Review USA; 9) **Chuck Lishon,** Down Beat USA; 10) **Jaques Dewèvre,** Revue du Son, Frankreich; 11) **Gilles Nardeau,** Technique, Frankreich; 12) **J. M. Marcel, P. Lucarain,** Revue du Son, Frankreich; 13) **Karl Breh,** Hi-Fi Stereophonie, Deutschland; 14) **Stratos Tsobanoglou,** Fono Forum, Deutschland; 15) **HiFi-Nyt,** Schweden.

Die wissenschaftstheoretischen Aspekte der 12jährigen Bose-Forschung sind in der von der Audio Engineering Society (USA) herausgegebenen Arbeit von Dr. A. G. Bose "On the design, measurement, and evaluation of loudspeakers" enthalten. Für die Schutzgebühr von DM 2,– in Briefmarken schicken wir sie Ihnen zu.

Die wichtigsten Erkenntnisse der Bose-Forschung:

1. Direct/Reflecting TM Prinzip
1 Frontlautsprecher und 8 rückwärtige Lautsprecher in einem exakt ermittelten Winkel zur Wand angeordnet.
1. Simulierung der Räumlichkeitseigenschaften von direktem und indirektem Schallanteil einer Originaldarbietung: – ein erhöhtes Gefühl der Präsenz und Natürlichkeit, bei dem die Wand Ihres Raumes die Rolle der Bühnenwand hinter der lebendigen Darbietung spielt.
2. Dies entspricht genau der Informationsverarbeitung unseres Gehörsystems, wobei die richtigen ANTEILE der Laufzeitverzögerung und Intensitätsunterschiede der Schallenergie eingehalten werden. Dies beinhaltet, daß die stereophonischen Eigenschaften der Wiedergabe beinahe an jedem Punkt des Raumes optimal wahrnehmbar sind, sogar in einem Meter Abstand von einem Lautsprecher.

2. Aktive „Equalization"
1. Über 100 elektronische Komponenten bewirken eine genaue Abstimmung der **in den 901** eingespeisten Schallsignale.
2. Ermöglicht eine präzise Kontrolle der akustischen Energie, die für den richtigen Anteil an Oberwellen der verschiedenen Instrumente verantwortlich ist. Daraus resultiert eine bisher unerreichte Authentizität der einzelnen instrumentalen Klangkörper.

3. Gleichmäßige Energieabstrahlung
Das Gehörsystem decodiert keine einzelnen Frequenzen sondern es werden immer komplizierte Schallmuster verarbeitet. Die exakte Ausbalancierung der Frequenzanteile sollte nicht nur von einer bestimmten Achse, sondern im ganzen Raum ohne Verlust an Energie wahrnehmbar sein. Der Bose 901 vermittelt ein Abbild der Schallverteilung einer lebendigen Darbietung. Das Resultat ist, endlich in der Lage zu sein, die klangliche Attacke der Instrumente ohne das bisher typische Flirren, das mit Hi-Fi-Klang oft verwechselt wird, wahrzunehmen.

4. Ein System von mehreren, akustisch gekoppelten Breitbandsystemen
1. Eliminiert Verfärbungen, die durch verschiedene Lautsprechergrößen und dadurch notwendige Frequenzweichen entstehen. Das Ergebnis ist eine höhere Klarheit und Definition des Kanges.
2. Durch die akustische Kopplung werden die Resonanzen der einzelnen Systeme so verteilt, daß sie nicht mehr hörbar sind.
3. In den Schwingspulen der meisten Lautsprecher wird die Eingangsleistung in Wärmeenergie umgesetzt. Durch das Vorhandensein von 9 Energiewandlern kann der 901 mehr Leistung als konventionelle Typen verarbeiten. Das bedeutet, daß der 901 einen wesentlich größeren Dynamikbereich besitzt (das Verhältnis vom leisesten, gerade noch hörbaren, zum lautesten Ton). Mit kleinen Verstärkern (30 Watt pro Kanal) bietet der 901 eine Dynamik, die den meisten konventionellen Lautsprechern überlegen ist. Mit größeren Verstärkern erreichen Sie dynamische Werte, die Sie bei Musikreproduktionen bisher für nicht möglich hielten.

Weil wir glauben, daß Sie an wichtigere Dinge denken müssen, haben wir lange über Receiver nachgedacht.



THE FISHER 505-T

180 Watt Hi-Fi-UKW/MW-Stereo-Receiver

Und wir haben festgestellt, daß einiges an Receivern immer noch zu umständlich ist. Zum Beispiel das Abstimmen der UKW-Sender. Das Abstimmen mit dem Drehknopf.
Darum hat der FISHER Hi-Fi-UKW/MW - Stereo - Multiplex - Receiver 505-T andere Möglichkeiten.
Bessere. Ganz bequeme.

Abstimmen mit dem Autoscan-Knopf:
Wenn der Sender, den Sie gerade hören, nicht das bringt, was Sie hören möchten, brauchen Sie nicht lange zu suchen. Hören Sie doch einfach die ganze Skala ab. Sie werden bestimmt etwas finden, was Ihnen gefällt. Sie brauchen nur den Autoscan-Knopf gedrückt zu halten und alle Stationen erklingen – eine nach der anderen. Und wenn Sie Ihr Programm gefunden haben, lassen Sie den Knopf los. Der Sender ist genau auf Kanalmitte eingestellt.
So einfach ist das.

Aber es geht noch bequemer:
Mit der zum Gerät gehörenden Fernbedienung. Bleiben Sie dabei ruhig sitzen. Oder liegen. Sie brauchen nur den Knopf zu drücken und alles geschieht von selbst.
Würden Sie bei diesen Möglichkeiten noch drehen?

Aber wir haben nicht nur darüber nachgedacht, wie Ihnen die Bedienung erleichtert werden kann. Wir haben auch darüber nachgedacht, was Sie von einem FISHER-Receiver erwarten. Danach haben wir uns gerichtet.

- 180 Watt Musikleistung.
- UKW-Empfindlichkeit 1,3 uV.
- Abschaltbare Rauschsperre.
- Rückkopplungsgesteuerte Baß- und Höhenregelung (Baß ± 15 dB), Höhen ± 15 dB) getrennt für beide Kanäle.
- Separate Schaltmöglichkeit für 2 Lautsprecherpaare und einen Kopfhörer.
- Hinterbandkontrolle bei Tonbandaufnahmen.

■ Der FISHER 505-T kostet 2.338 DM*.
Wenn Sie mehr über diesen und andere FISHER-Receiver wissen möchten, fordern Sie unverbindlich Informationsmaterial.



ELECTROACUSTIC GMBH
23 KIEL
WESTRING 425-429

* Festpreis
mit Fernbedienung RK-40
ohne Gehäuse einschl. Mwst.

HiFi Stereophonie

Zeitschrift für hochwertige Musikwiedergabe

Offizielles Organ des Deutschen High-Fidelity Institutes e. V.

2/1971 10. Jahrgang

Inhalt

Schallplatten kritisch besprochen

Technik

HiFi-Stereophonie testet

Nachrichten

Verlag G. Braun Karlsruhe



Was kostet welche Platte? Welches alte Repertoire wird in welchen Billigpreisserien wiederverwendet? Handelt es sich um Monoaufnahmen, um stereofonisierte Monoaufnahmen, oder um echte Stereoaufnahmen? Unser Beitrag über Schallplatten-Repertoire und Billigserien setzt sich mit diesen Themenkreisen auseinander und versucht, dem Schallplattenkäufer einen Überblick über das in Billigserien angebotene Repertoire und dessen Qualität zu geben.

HERAUSGEBER
Dr. Eberhard Knittel

VERLAG
G. Braun (vorm. G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH., 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709, Tel. 2 69 51 bis 56. Telex karlsruhe 07 826 904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992.

ANZEIGEN
Anzeigenleitung: Rolf Feez
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Kurt Erzinger; z. Zt. gilt die Anzeigenpreisliste Nr. 6 vom 1. 10. 1969 • „HiFi-Stereophonie" erscheint monatlich.

CHEFREDAKTEUR
Karl Breh, Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709

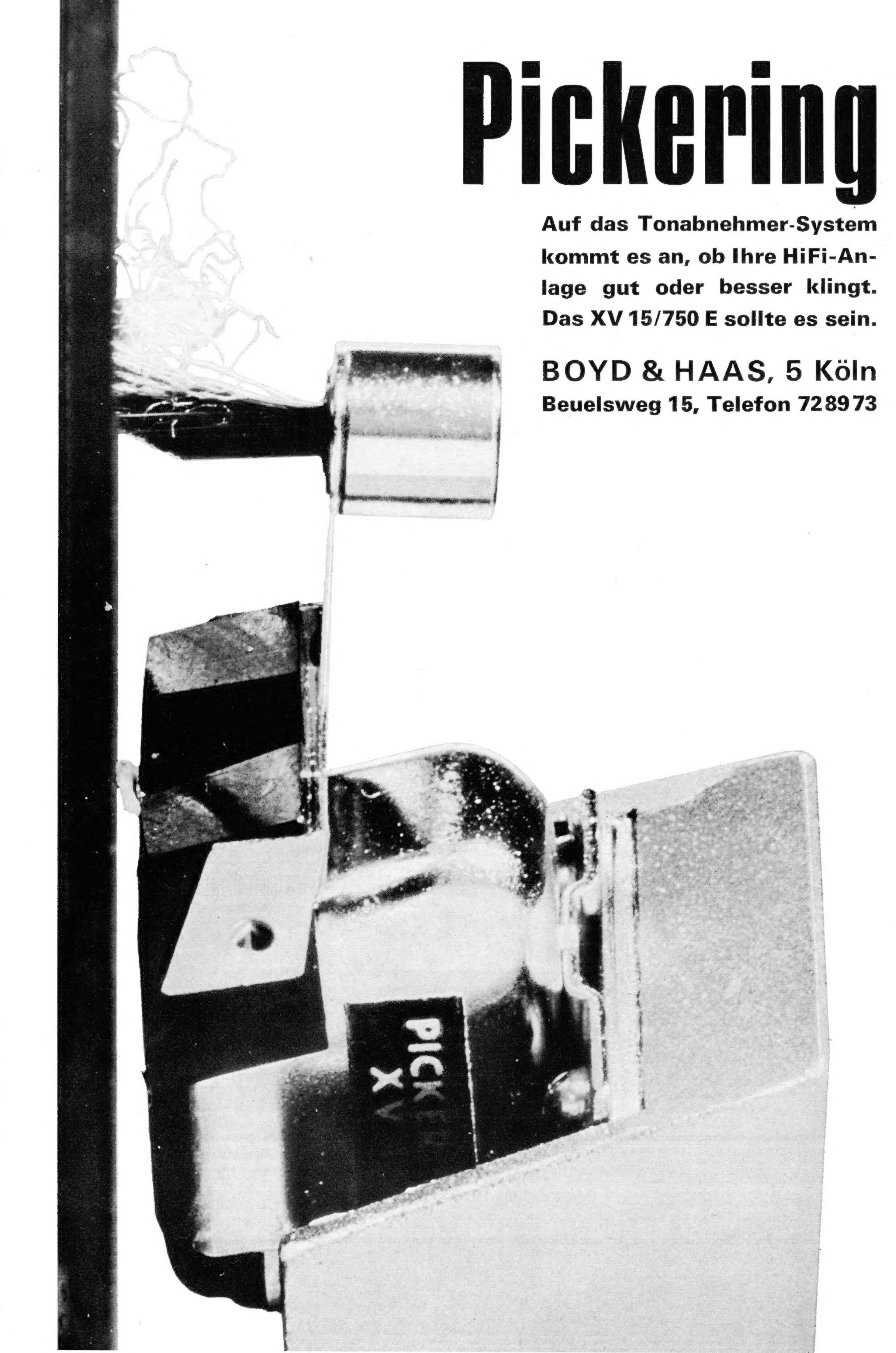
REDAKTION WIEN
Kurt Blaukopf, 1061 Wien, Postfach 184

Fotonachweis:
Titelbild: M. Schaeffer/Karlsruhe • Seite 102 Foto Fayer/Wien • Seite 102 Foto Ellinger/Salzburg • Alle übrigen Fotos sind eigene oder Werkfotos.

Bezugspreis einzeln DM 4,— (DM 3,79 + DM —,21 Mehrwertsteuer), Bezugspreis halbjährlich DM 20,— (DM 18,96 + DM 1,04 Mehrwertsteuer), Bezugspreis jährlich DM 40,— (DM 37,92 + 2,08 Mehrwertsteuer), jeweils zuzüglich Porto. Abbestellungen nur halbjährlich, spätestens bis 31. 5. bzw. 30. 11.

Für Österreich: Abonnement jährlich öS 332,—, Einzelheft öS 33,20 zuzüglich Porto. Auslieferung für die Schweiz: Verlag H. Thali & Cie., Hitzkirch/Lu., jährlich sfr. 55,—, Einzelheft sfr. 5,— incl. Porto.

auf einen blick


Pickering
Auf das Tonabnehmer-System kommt es an, ob Ihre HiFi-Anlage gut oder besser klingt.
Das XV 15/750 E sollte es sein.
BOYD & HAAS, 5 Köln
Beuelsweg 15, Telefon 728973
PICK
XV



ÜBER SCHALLPLATTEN-REPERTOIRE UND BILLIGPLATTEN

Schon bald nach dem Tode von Ferenc Fricsay im Februar 1963 verschwand der größte Teil seiner zahlreichen Schallplattenaufnahmen aus dem Katalog der DGG, deren Stardirigent er gewesen war. Sie wurden kurzerhand gestrichen, um Platz für Neueinspielungen mit einem Dirigenten zu schaffen, dessen Virtuosität im Umgang mit werbewirksamen Massenmedien erfreuliche wirtschaftliche Perspektiven eröffnete: Herbert von Karajan. Als erste Herbstsubskription brachte die DGG schon 1963 Beethovens Symphonien mit den Berliner Philharmonikern unter Herbert von Karajan heraus. Auf dem Kassetten-Titel prangte großformatig des Dirigenten farbiges Konterfei. Der Nachname des Komponisten erschien weiß, im gleichen Schriftgrad, der auch dem Orchester zugestanden wurde, während der volle Name des Dirigenten, doppelt so groß und rot, der Auffälligkeit wegen links und rechts über das Titelfoto hinausragte. Diese Praxis, derentwegen die DGG zu schelten völlig unangebracht wäre, ist nur der auch von allen anderen Schallplattenproduzenten gepflegte Ausdruck der Tatsache, daß die Aufrechterhaltung eines die Kapazitäten auslastenden Produktionsrhythmus' einzig dank der erfolgten Emanzipation des Interpreten möglich ist. Jeder Dirigent von Weltrang hat Anspruch darauf, den Kernbestand symphonischer Musik für die Schallplatte neu zu interpretieren. Die Schallplattenfirma, die sich glücklich schätzt, einen Stardirigenten unter Exklusivvertrag zu haben, kann diesbezügliche Wünsche kaum ablehnen. Strahlt der Ruhm des betreffenden Pultidols nur hell genug, wozu sie nun wiederum ihren Teil beisteuern kann, denkt sie auch gar nicht daran, denn der wirtschaftliche Erfolg wird sich mit größter Sicherheit einstellen. Um lästige Konkurrenz zumindest im eigenen Hause loszuwerden, fallen ältere Fassungen zunächst einmal dem Rotstift zum Opfer. Ähnliches gilt für Instrumental- und Gesangssolisten, und in gemilderter Form, weil wirtschaftlich nicht gleichermaßen brisant, für Kammermusikvereinigungen. Auch die führenden Orchester der Welt haben Repertoireansprüche anzumelden, die sie dann meist in geschicktem Junktim mit einem Dirigenten durchzusetzen wissen. So betrachtet wird jeder Dirigent, jeder Interpret, der für seine Plattenfirma das ihm Erreichbare eingespielt hat, mit jedem Jubiläum zu einer stärkeren Belastung. Sollen auch noch andere Dirigenten zum Zuge kommen, muß sich der Schallplattenproduzent entschließen, einige Aufnahmen des Pult-Methusalem aus dem Katalog zu streichen und diesen mit Aufnahmen zu beschäftigen, von denen man zu Recht oder Unrecht, jedenfalls werbewirksam, sagen kann, daß sie als Vermächtnis zu betrachten seien. Aber auch rüstige Sechziger, sofern sie nur jung genug schon die obersten Sprossen der Ruhmesleiter eroberten, können sogar sehr potente Schallplattenproduzenten in Bedrängnis bringen. Der Pultstar hat schon alles eingespielt, was ihm liegt, und schon viel zu viel von dem, wovon nur er allein überzeugt ist, daß es ihm liege. Was also soll er für dieses Haus noch produzieren, das auch verkauft werden kann und nicht allein dazu taugt, der Kritik zum Fraße hingeworfen zu werden. Schließlich beschäftigt man gerade als Schallplattenfirma von Rang noch einige andere Herren mit großen Namen, die auch ihre Rechte geltend machen. Unter solchem Druck der Umstände kommt es dann gelegentlich zum erstaunlichen Vorgang der Lösung einer Exklusivbindung. Die Last der Größe kann von einer Firma allein nicht mehr getragen werden. Da muß schon die Konkurrenz einen Teil abnehmen. Und diese tut es gern und freiwillig, weil die Medaille eben zwei Seiten hat und jeder denkt, er könne sich um die Kehrseite drücken.

Das sind Mechanismen, die sich weder besonders menschenfreundlich anhören, noch den Eindruck erwecken, sie würden aus schierem Verantwortungsbewußtsein der Kunst gegenüber gesteuert. Der Kunst mögen der Künstler und der zuständige Produzent sich verpflichtet füh-

Bild oben

Billigserien der Electrola: C 045 „Gloria", C 047 „Emidisc" und „Erato", C 053 „Klassik Diskothek", von Vox Turnabout, meist mit Neuveröffentlichungen und von Bärenreiter Musicaphon „rote Serie" mit Wiederveröffentlichungen von Stereoaufnahmen oder stereofonisierten Monoaufnahmen. Die Stereofonisierung wird von der Teldec nach deren Verfahren durchgeführt.



Billigserien der Teldec: „Musik für alle", NT, ND, RCA Victrola VICS und „Meister der Musik", sowie als Beispiel für Billigkassetten eine RCA Kassette mit der Kennziffer RK. Sie enthält zum Preis von DM 29.— zwei Stereoplatten. Die Repertoirezusammenstellung erfolgte hier unter den Oberbegriffen „Gitarrenmusik" und „Julian Bream".
Im rechten Bildteil zwei Beispiele aus dem eurodisc-Programm: „Edition exclusive" mit neueren Stereoaufnahmen aus dem Supraphon-Repertoire und „Melodia-Auslese", meist stereofonisierte Original-Monoaufnahmen aus der UdSSR, aber auch ältere Stereoaufnahmen aus diesem Repertoire.

len. Die Schallplattenfirma als ganzes fühlt sich als freies Unternehmen in einer freien Marktwirtschaft der Bilanz verpflichtet. Täte sie's nicht, würde sie bald aufhören zu existieren. Das Problem, unvermeidliches Gewinnstreben und wünschenswertes künstlerisches Verantwortungsbewußtsein unter einen Hut zu bringen, mag von Fall zu Fall mehr zu Gunsten des einen oder anderen gelöst werden, stellen wird es sich so lange, wie Kunst nicht in die völlige Abhängigkeit staatlicher Subvention geraten soll. Das Gebahren der Schallplattenindustrie ist so pluralistisch wie die Gesellschaft, in und von der sie lebt. Dabei werden Auswüchse nicht zu vermeiden sein. Solche anzuprangern ist Aufgabe der Kritik, und die Kritik zu ertragen, ist Pflicht der Produzierenden.

Für den Konsumenten ist die Tatsache, daß sich auch das Geschehen innerhalb der Schallplattenindustrie nach den Gesetzen von Angebot und Nachfrage richtet, so nachteilig nicht. Denn was gestern unter dem Druck wachsender Repertoiresättigung aus den Katalogen gestrichen wurde, erscheint heute, in meist besserer technischer Qualität, innerhalb der diversen Billigserien. Und wem zu teuer ist, was heute produziert wird, der warte, bis diese Aufnahmen morgen gestrichen und übermorgen in Billigserien wieder erscheinen. Bedenklich würde die Sache nur, wenn die Mehrheit der Käufer sich so verhielte. Dann wären aus wirtschaftlichen Gründen keine Neuproduktionen mehr möglich, und damit würde das Repertoire für Billigserien von morgen schrumpfen. Der Aktualität folgen erweist sich als teuer. Wer sich Zeit läßt und aus der Fülle des Gebotenen kritisch auszuwählen versteht, kann seine Schallplattensammlung fast zum halben Preis ausbauen. Zumindest kann er auf diese Weise Lücken auffüllen, die, mit Neuerscheinungen zu schließen, wesentlich teurer käme.

Repertoire von gestern — Billigserien von heute

Wer sich vor einigen Jahren über die Streichung mancher Schallplatten-Aufnahme mit Ferenc Fricsay geärgert hat, kann diese Aufnahmen heute zum Teil für DM 10,— oder DM 16,— kaufen, während er damals noch DM 25,— bezahlen mußte. Dies ist nur ein Beispiel, das für zahlreiche andere steht. Das Mono-Repertoire aus der Vor-Stereo-Zeit erscheint derzeit, teilweise mehr oder weniger gelungen künstlich stereofonisiert auf 10-DM-Platten. Aber auch Aufnahmen aus der jüngeren Vergangenheit erscheinen in 10-DM-Serien. Was aus dieser Zeit für gehobenere Geschmäcker attraktiv sein müßte, wird zum gleichen Preis pro Platte in Kassetten zusammengefaßt und nicht dem breitesten Vertriebsweg (Warenhäuser, Tankstellen, Supermärkte usw.) zugeführt wie die Einzelplatten der Billigserien. Das Stereorepertoire aus der Zeit zwischen 1960 und, sofern es aus irgendwelchen markt- oder repertoirepolitischen Gründen gestrichen wurde, der jüngeren Vergangenheit, erscheint, gelegentlich in anderer Kopplung und durchweg neuer Fassung, in neuen Taschen und meist neuer Überspielung in 16-DM-Serien. Auch in dieser Stückpreislage gibt es Kassetten-Ausgaben von Reprisen. Welche Billigserien von den E-Musikproduzenten angeboten werden und welches Repertoire sie auswerten, ist ohne Anspruch auf Vollständigkeit in der tabellarischen Übersicht zusammengefaßt.

Der Käufer muß sich nun fragen, wieso ein und dieselbe Ware 5,—, 7,50 oder 25,— DM kosten kann. In allen Fällen ist der Vorgang der Herstellung und die erforderliche Menge Kunststoff die gleiche. Das ist zweifellos richtig. Aber ebenso wahr ist, daß der weitaus größte Kostenanteil einer Schallplatte weder auf den Kunststoff, noch auf Pressung, Herstellung der Werkzeuge oder Überspielung von Band auf Lackfolie entfällt, sondern auf die Produktion des Mutterbands. Künstlerhonorare, Spesen, Studiomieten und Leihgebühren für Notenmaterial fallen um so schwerer ins Gewicht, je größer der erforderliche Klangkörper ist und je berühmter die Namen der beteiligten Künstler sind. Diese Kosten sind überhaupt nur über die Auflagen zu decken. Aber selbst bei Opernproduktionen, die von vornherein von der Besetzung, der Sprache und der Kassettenausstattung her für den Weltmark produziert werden, sind die Stückzahlen kleiner, als man allgemein annimmt. Das ältere Repertoire hingegen mag sich amortisiert haben oder nicht. Auf jeden Fall entstehen bei Wiederveröffentlichung keine Produktionskosten. Anfallende Künstlerhonorare sind je nach Vertrag unterschiedlich. Deren Höhe ist daher sicher mit entscheidend, wenn es um die Frage einer Wiederveröffentlichung und deren Eingliederung in eine Billigserie bestimmter Preisklasse geht. Auf jeden Fall zu befriedigen sind Ansprüche der GEMA.

Die technische Qualität von Billigpreisplatten

Für den hifi-orientierten Schallplattensammler hängt die Beantwortung der Frage, ob er von der Möglichkeit preisgünstiger Schließung von Repertoirelücken seiner Diskothek Gebrauch machen kann, entscheidend von der technischen Qualität der Reprisen ab. Aus diesem Grund werden alle Billigpreisplatten, die uns erreichen, über eine hochwertige HiFi-Stereoanlage geprüft und unter der Rubrik „Eingetroffene Schallplatten" hinsichtlich Aufnahme-, Klangqualität und Oberflächengüte bewertet. Besonderheiten werden in Stichworten angegeben. Auf vorausgegangene Rezensionen der entsprechenden Erstveröffentlichung wird unter Angabe der vollständigen Bewertung hingewiesen. Gelegentlich wird eine Platte, die, aus welchen Gründen auch immer, anläßlich ihrer Erstveröffentlichung nicht besprochen wurde, in diesem Kurzverfahren



Vier Beispiele aus dem Billig-Angebot der DGG: „Heliodor historisch" mit älteren Monoaufnahmen von dokumentarischem Wert, „Heliodor" mit stereofonisierten Monoaufnahmen oder älteren Stereoaufnahmen, 135er-Serie mit neueren Stereoaufnahmen und „Privilège-Kassette", thematische Zusammenstellungen neuerer bis neuester Stereoaufnahmen auf zwei LP in moderner Aufmachung des Beihefts. Rechts oben eine PR-Platte von Intercord und rechts unten ein Beispiel aus der 16-DM-Serie von Cantate, in der stereofonisierte Monoaufnahmen oder ältere Stereoaufnahmen, aber gelegentlich auch Neuaufnahmen, erscheinen.



Drei Titel aus dem Billig-Angebot von Phonogram. Links alle Beethoven-Sonaten mit Clara Haskil und Arthur Grumiaux, vier Platten zu 39,— DM, ein Beispiel aus der Festivo-Serie zu DM 16.— mit neuerem Stereorepertoire und rechts ein Titel aus der 10-DM-Reihe Fontana Special, in der älteres Stereorepertoire wiederverwertet wird.

auch vollständig bewertet. Es sind dann eben vier Ziffern statt nur zweier angegeben. Bei vier Ziffern bezieht sich die Bewertung auf Interpretation, Repertoirewert, Aufnahme-, Klangqualität und Oberfläche, in der genannten Reihenfolge. Bei nur zwei Ziffern sind nur die beiden letzten Rubriken bewertet. Auf diese Weise können wir unsere Leser regelmäßig und in fast beliebigem Umfang darüber informieren, ob die preisgünstigen Angebote auch ihren HiFi-Erwartungen genügen oder nicht. Im Januar-Heft wurden 46 Aufnahmen kurzbewertet, und in diesem Heft sind es vermutlich noch mehr. Da die Beurteilung immer unter gleichen Bedingungen von der selben Person vorgenommen wird, überschreitet die Streuung der Urteile nicht die von möglichen Stimmungsschwankungen abhängige Toleranzbreite.

Aus mehr als einjähriger Erfahrung im Umgang mit Billigpreisplatten heraus glaube ich zu deren technischer Qualität folgende Feststellung verantworten zu können: Wer die Bewertungen unter der Rubrik „Eingetroffene Schallplatten" über längere Zeit verfolgt hat, wird vielleicht selbst schon mit Verwunderung bemerkt haben, daß die Aufnahme-, Klangqualität verschiedener Serien kaum hinter derjenigen ausgezeichneter Neueinspielungen zurücksteht. Tatsächlich habe ich im Laufe der Zeit die Erfahrung gemacht, daß sehr viele Reprisen wesentlich besser klingen als die mehrere Jahre zurückliegenden Erstveröffentlichungen. Am auffallendsten ist dies bei Electrola. Es trifft jedoch auch auf Philips und DGG zu. Vor einigen Jahren haben vermutlich alle Firmen, außer möglicherweise der Teldec, beim Überspielen vom Mutterband auf Lackfolie den Frequenzumfang mehr oder weniger beschnitten. Begründet wurde diese Maßnahme damit, daß die Platten ja bei der Mehrheit der Käufer ordentlich klingen müßten und nicht bei der Minderheit von HiFi-Enthusiasten. Die Mehrheit benutzte damals noch Kristalltonabnehmer, die in den Höhen ohnehin zur Schärfe und Aggressivität neigten, schlechtere Abtasteigenschaften aufwiesen und höhere Klirrgrade produzierten als die magnetischen Tonabnehmer. Ein großer Übertragungsbereich konnte sich beim Abtasten der Schallplatten mit Kristalltonabnehmern durchaus nachteilig bemerkbar machen. Diesen Standpunkt haben inzwischen alle Plattenfirmen zur Freude der hifi-orientierten Käufer aufgegeben. Sei es, daß sie nunmehr der Meinung sind, die Wiedergabegeräte seien bei der Mehrheit der Käufer besser geworden, was möglicherweise zutrifft, oder daß sie zugunsten der anspruchsvollen Minderheit auf die weniger kritische Mehrheit keine Rücksicht mehr nehmen. Logisch wäre diese Auffassung, denn der kritische Käufer wird inzwischen über eine HiFi-Stereoanlage verfügen, und der unkritische wird auch der Platte gegenüber unkritisch sein. Hinzu kommt noch der erfreuliche Umstand, daß die Schallplatten-Schneidtechnik in den letzten Jahren nochmals erhebliche Fortschritte gemacht hat, die sich günstig auf die Klangqualität der Schallplatten auswirken. Viele frühere Stereoplatten haben nicht deswegen dumpf oder undurchsichtig geklungen, weil die Aufnahmeingenieure versagt haben, sondern weil auf dem Weg vom Mutterband zur Lackfolie (von der über mehrere Zwischenglieder die Preßmatrizen gewonnen werden), gewollt oder ungewollt, zu viele die Klangqualität bestimmende Eigenschaften auf der Strecke blieben.

Selbstverständlich hat auch die Aufnahmetechnik Fortschritte gemacht. Manchen Produktionen aus den Anfängen der Stereofonie hört man ihr Alter schon an. Aber in dieser Hinsicht gibt es innerhalb ein und derselben Firma große Unterschiede. Sie sind darauf zurückzuführen, daß große Firmen mehrere Aufnahmeteams beschäftigen, wovon jedes mehr oder weniger seine eigene „Handschrift" hat. So klingen z. B. die neuüberspielten Beethoven-Symphonien mit Eugen Jochum, den Berliner Philharmonikern oder dem Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, die in den Jahren 1959/60 aufgenommen wurden, durchsichtiger und anspruchsvoller als die vergleichsweise wattiert wirkende Aufnahme mit dem abstrusen Titel „hifi-Karajan", welche die DGG jüngst als Werbeplatte

Ariola-eurodisc

Preiskennziffer:	Z	Z	Z	L	X
Serientitel:	Melodia-Auslese	Baccarola-Auslese	Supraphon-Auslese	édition exclusive	Kassettenausgaben
Preis je Platte:	10.—	10.—	10.—	16.—	unterschiedlich
Repertoire:	Sowjetisches Mono-Repertoire, stereofonisiert, ältere Stereo-aufnahmen	altes eurodisc Repertoire, mono, stereofonisiert oder echt Stereo, auch Repertoire von Harmonia Mundi	älteres Supraphon-Repertoire, echte Stereoaufnahmen	Supraphon-Repertoire, echt Stereo, eurodisc-Repertoire auch Repertoire von Harmonia Mundi	divers
Bezeichnung der Stereofonisierung:	Duplo-Sound	Duplo-Sound	—	—	—

DGG

Preis-kennziffer:	88000, 89000 2548	135, 2538	2705	2728	137	199, 2541
Serientitel:	Heliodor, Heliodor historisch	Rendezvous Musical	Privilège Kassetten à 2 LP	Privilège Kassetten à 3 LP	Avantgarde	Musique Royale
Preis:	10.—	16.—	29.—	42.—	15,—	16,—
Repertoire:	älteres Mono-repertoire z. T. stereofonisiert, älteres Stereo-repertoire, historische Monoaufnahmen	Stereo-repertoire ab 1959 bis neueren Datums	Thematische Zusammen-stellungen oft aus älterem und neuerem Stereo-repertoire, Opernreprisen	Opernreprisen	Neuveröffent-lichungen Neuer Musik	Stereorepertoire der DGG und der DGA in neuer Kopplung und thematischer Zusammen-stellung
Bezeichnung der Stereo-fonisierung:	Stereo-Transkription	—	—	—	—	—

Electrola

Preiskennziffer:	C 045	C 047	C 051	C 053, C 153
Serientitel:	Dacapo, Gloria/ Westminster	Dacapo, Volksplatte Emidisc	HörZu SHZE/BL	Klassik Diskothek
Preis je Platte:	7.50	10.—	12.80	16.—
Repertoire:	historisch wertvolles Monorepertoire, auch in Kassetten aus EMI- und Vanguard- und Westminster-Repertoire, teilweise stereofonisiert, auch echt Stereo	historisch wertvolles Monorepertoire, auch in Kassetten aus EMI- und Vanguard-Repertoire, teilweise stereofonisiert, älteres Stereorepertoire	Neue Musik und progressiver Pop, auch Neuerscheinungen, Stereo	Stereorepertoire der EMI aus der Zeit 1958 bis etwa 1966
Bezeichnung der Stereo-phonisierung:	Widesound	Widesound	—	—
Bemerkungen:	in den Preisklassen 9.50, 10.— und 14.50 gibt es darüber hinaus Billigplatten mit HörZu-Bestellnummern			

Teldec (Decca, Telefunken, RCA)

Preis-kennziffer:	ND, NT, ViCS	SX-M, SAW-M, LS-M	SMD, SMT, SMR, SMO	KD, KT, TS
Serientitel:	Musik für alle		Meister der Musik	—
Preis:	10.—	10.—	16.—	20.—
Repertoire:	Monoaufnahme, stereo-fonisiert, ältere Stereo-aufnahmen aus Repertoire von Decca (ND), Telefunken (NT), RCA (Vics)	Promotion-Platten und Neuaufnahmen von Decca (SX-M), Telefunken (SAW-M) und RCA (LS-M) Stereo	Stereoaufnahmen neuerer Zeit aus dem Repertoire von Decca (SMD), Telefunken (SMT), RCA (SMR) und London (SMO) gelegentlich auch Neuaufnahmen	Doppeltaschen à 2 LP mit stereofonisierten Monoaufnahmen oder älterem Stereorepertoire von Decca (KD) oder Telefunken (KT, TS)
Bezeichnung der Stereo-fonisierung:	Electronic Stereo	—	—	Electronic Stereo

CBS

Preiskennziffer:	61001 — 61030	61036 — 61139	SPR	77000
Serientitel:	Meisterkonzert	Classique	Promotions-Platten	Kassettenausgaben
Preis je Platte:	9.80	16.—	10.—	Stückpreis ganz verschieden
Repertoire:	älteres Stereo-repertoire	neueres Stereo-repertoire	neuestes Stereo-repertoire	meist Erstveröffentlichungen in der Bundesrepublik

Phonogram

Preiskennziffer	832 . . . PGY	6592/6593	700 . . . WGY	88 . . . DY	5 . . . VGY	6580—6584
Serientitel:	Pergola	Pergola-Auslese	Fontana-Special		Festivo-Seril	Universo
Preis:	5,—	7,50	10,—	10,—	16,—	16,—
Repertoire:	Stereo-fonisiertes Mono-repertoire	Stereo-fonisiertes Mono-repertoire, aber auch schon älteres Stereo-repertoire	Älteres Stereo-repertoire	Philips-Künstler Portraits, Stereo-aufnahmen neueren oder neuesten Datums	weniger altes Stereo-repertoire	neueres Stereo-repertoire, zum Teil auch Neu-produktionen
Stereo-fonisierung:	keine besondere Bezeichnung und keine extra Kennzeichnung					
Bemerkung:	bei Phonogram ist das Kennziffernsystem umgestellt worden. Hier sind die neuen Preiskennziffern angegeben. Es ist jedoch möglich, daß die Aufstellung nicht vollständig ist. So gibt es bei Phonogram eine ganze Anzahl Kassetten-Kennziffern in der Stückpreislage um 10,— DM.					

C 177, VP	C 181	C 187	C 183
Dacapo, Volksplatte	—	—	—
9.50	12.—	14.50	13.—
historisch wertvolles Monorepertoire in Kassetten zu 2 LP vornehmlich historische Vokalaufnahmen	Kassetten à 4 LP vornehmlich Erato-Repertoire, Stereo	Edition 2000 Klappalbum mit 2 LP, Künstler-Portraits, Erato-Repertoire, Stereo	Kassetten à 3 LP Erato-Repertoire, Stereo
—	—	—	

DK, TK, RK	SMB	SMA	SNA	SOA	SRK
—	—	—	—	—	—
29.—	29.—	39.—	49.—	68.—	128.—
Kassetten à 2 LP Stereoaufnahmen von Decca (DK) oder Telefunken (TK), RCA (RK) in thematischer Zusammenstellung	Kassetten à 3 LP mit Stereoaufnahmen aus dem Decca-Repertoire	Kassetten à 3 LP mit Stereoaufnahmen aus dem Decca-Repertoire	Kassetten à 5 LP mit Stereo-aufnahmen aus dem Decca-Repertoire	Kassetten à 4 LP mit Stereo-aufnahmen aus dem RCA-Repertoire	Kassetten à 10 LP mit Stereo-aufnahmen aus dem Decca-Repertoire
—	—	—			

zum Preis von DM 12,80 herausgebracht hat. Es wäre nun sicher falsch, zu vermuten, die DGG-Produzenten hätten verlernt, klanglich anspringende, präsente Aufnahmen zu machen. Vielmehr glaube ich, daß sie der „Wie-Samt-und-Seide-Ästhetik" Karajans nachgeben mußten. Aufnahmen der DGG mit anderen Dirigenten lassen diese Merkmale nämlich nicht erkennen. Daß man bei der Decca schon von Anfang an verstanden hat, ausgezeichnete Stereoaufnahmen zu machen (sie sind lediglich etwas baßlastig), beweisen auch die billigen Serien, während die Qualität älterer Telefunken-Aufnahmen sehr unterschiedlich ist. Erfreulich gut ist auch die Klangqualität der in der Festivo- und Fontana-Special-Serie erscheinenden älteren Philips-Aufnahmen. Auch hier haben die Neuüberspielungen Verbesserungen gebracht. Recht unterschiedlich steht es um die Klangqualität bei Ariola-eurodisc. In den Serien Melodia-Auslese und Baccarola-Auslese erscheinen zum Teil sowjetische Monoaufnahmen älteren Datums, die gelegentlich im Duplo-Sound-Verfahren künstlich stereofoniert sind. Hier findet man Platten, die miserabel klingen und nur vom Repertoirewert her interessant sind. In beiden Serien gibt es jedoch auch ordentlich klingende Stereoaufnahmen. Besser bestellt ist es im allgemeinen um die Supraphon-Auslese, und sehr wertvolle, meist auch technisch zufriedenstellende Aufnahmen aus dem Supraphon-Fundus erscheinen in der 16.—DM-Serie „édition exclusive". Überhaupt hat eurodisc durch den Vertrieb der tschechischen Firma Supraphon, der nun erstmals auch wirklich funktioniert, ein insbesondere im Bereich der Kammermusik sehr hoch einzuschätzendes Repertoire hinzugewonnen. Keine Erfahrung habe ich mit Billigserien der CBS, weil uns nur PR-Platten zugesandt wurden, die Zusammenstellungen von Neuproduktionen erhielten, also keine Billigpreisplatten im engeren Sinn sind. Die Billigserien der Schallplatten-Verleger (harmonia mundi, Bärenreiter, Schwann, Da Camera, Pelca usw.) enthalten meist recht interessantes Repertoire in guter technischer Qualität.

Was die Oberflächengüte betrifft, dürfte zwischen Billigserien und 25.—DM-Platten eigentlich kein Unterschied sein, denn es werden die gleichen Verfahren und Pressen für deren Herstellung benutzt. Lediglich hinsichtlich der Qualitätskontrolle der laufenden Produktion wird bei Billigserien großzügiger vorgegangen als bei teuren Platten. Beim Pressen wird eben nicht, sagen wir, jede hundertste Platte geprüft, sondern vielleicht nur jede drei- oder vierhundertste. Genaue Zahlen entziehen sich meiner Kenntnis. Tatsache ist jedenfalls, daß die Oberflächengüte von Billigplatten kaum nennenswert unter derjenigen von Normalpreisplatten liegt. Die häufigsten Fehler sind, in der Reihenfolge ihrer Nennung: Unruhige Einlaufrillen, Schleif- oder Rumpelgeräusche, Knacker und Knistern. Alle diese Fehler treten auch bei teuren Platten auf, möglicherweise in etwas geringerem Umfang. Wollte man dies jedoch beweisen, müßte man über längere Zeit hinweg statistische Untersuchungen anstellen. Was den Rohstoff betrifft, gibt es meiner Erfahrung nach keinen Unterschied zwischen Billig- und Normalpreisplatten. Was die Oberflächen-Bewertung gelegentlich drückt, ist das bei älteren Aufnahmen öfter vorhandene Rauschen. Dabei handelt es sich jedoch um Bandrauschen und nicht um „Rillenrauschen", das von Porositäten oder Rauhigkeiten in der Oberfläche der Rillenflanken herrührt. Erhöhten Rauschpegel vermerke ich bei der Kurzbewertung immer gesondert.

Alles in allem sind die verschiedenen

Schallplattenverleger

Disco-Center	Bärenreiter-Musicaphon:	30 SL 1201	12,—	Rote Serie, wiederveröffentlichtes Stereorepertoire und Neuaufnahmen
Disco-Center		30 SL 1800 30 SL 1900	16,—	Kammermusik, Mono oder Stereo
Disco-Center	Cantate:	656 000 657 000	12,— 16,—	Bach-Werke, geistliche Werke, Stereoreprisen, Neuaufnahmen und stereofonisierte Aufnahmen geistlicher Musik, stereofonisierte Monoaufnahmen und Neuaufnahmen
Disco-Center	Hungaroton:	90 000-Serie music for everybody	10,—	Stereoaufnahmen aus dem Repertoire von Hungaroton ab 1965 bis neuesten Datums
	Christophorus:	SCGLB	10,—	Kammermusik, geistliche Musik, Folklore, Stereoreprisen und Neuaufnahmen
	Da Camera:	Sastruphon	5,—	Stereo-Neuveröffentlichungen
		Sonderpreisserie	12,—	Kammermusik, Stereoneuveröffentlichungen
	Fono-Schallplatten GmbH:	Turnabout-Vox STV	16,—	Stereoneuaufnahmen, gelegentlich Reprisen (Stereo), Monoaufnahmen historisch und stereofonisiert
		SVBX-3 LP	39,—	Kassetten mit enzyklopädischem Charakter, Stereoneuaufnahmen
		VXDS Kassetten zu 18, 12 und 8 LP zum Preis von 139,— 89,— und 69, —DM.		Stereoneuaufnahmen
		Europa-Konzert Sonderpreis	9,80	
	Harmonia-mundi:	siehe eurodisc		
	Intercord Ton GmbH:	SB	5,—	Promotionplatten, Stereoneuaufnahmen
		B	10,—	Populäres Stereorepertoire
		MH	16,—	Stereoaufnahmen, klassisches Repertoire
		Z	Sonderpreise für Kassetten 10,50 bis 16,— DM je Platte	Stereoneuaufnahmen
	Schwann:	AMS/VMS 800	10,—	Schwann Serie 10×10, Instrumente — meisterhaft gespielt, Stereoreprisen und Neuaufnahmen nicht älter als 2 Jahre, auch Mono, keine Stereofonisierung
		1000—1500	16,—	Kammermusiken, Stereoneuaufnahmen
		1501—	16,—	Sakrale Musik, Stereoneuaufnahmen
		ams-Studio 300	10,—	Sonderausgaben, Stereoneuaufnahmen

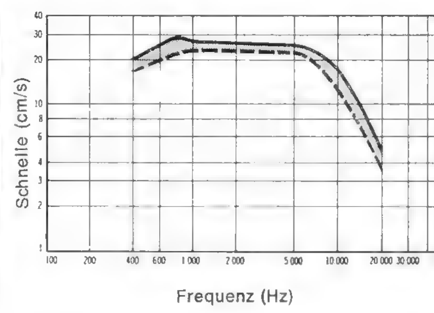


NOCH HÖHERE WERTE FÜR „TRACKABILITY" (ABTASTFÄHIGKEIT) BEI DEN NEUEN SHURE TONABNEHMERSYSTEMEN DER SERIE M 75 TYP 2

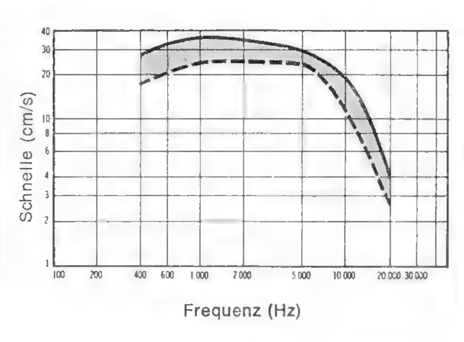
Forschung und Entwicklung stehen bei Shure niemals still. Ein praktisches Resultat dieser Anstrengungen sind die verbesserten Tonabnehmer M 75 Serie Typ 2. Sie sind noch „fähiger", stark modulierte Schallplattenrillen abzutasten als es die weithin geschätzten Vorgänger-M 75 ohnehin schon waren. Sie tasten ohne Verzerrung das gesamte Tonspektrum bei plattenschonenden, federleichten Auflagekräften ab, und zwar mit guter Sicherheitsreserve über den theoretischen Modulationsgrenzen bei heutigen Aufnahmen! Obschon die Tonabnehmer der Serie M 75 Typ 2 zur preislichen Mittelklasse gehören, behaupten wir mit Überzeugung, daß sie sich was Trackabilitywerte betrifft, mit jedem anderen Tonabnehmer messen können (ausgenommen bleibt natürlich die unvergleichliche Shure V-15 Typ II).
Sichtbaren Beweis für die exzellente Abtastfähigkeit liefern die unten abgebildeten Diagramme. Die oberen (durchgehenden) Linien bei beiden Diagrammen zeigen die neue Trackability-Spezifikation der M 75 Typ 2 Tonabnehmer; die unteren (gepunkteten) Linien die alten Daten. Das dazwischen liegende graue Feld repräsentiert den Grad der Verbesserung bei jeder x-beliebigen Frequenz oder modulierten Schnelle.

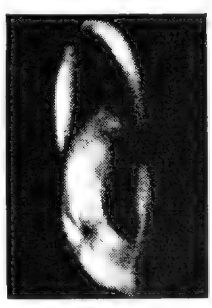
Obwohl es uns klar ist, daß diese Diagramme das AUGE des technisch versierten Fans erfreuen, würden wir es vorziehen, daß Sie die Beurteilung Ihren OHREN überlassen — unsere strengsten und gerechtesten Kritiker.





Trackability-Diagramm für
M 75 E Typ 2 — elliptischer Abtaststift
M 75 G Typ 2 — konischer Abtaststift
Auflagekraftbereich 3/4 bis 1 1/2 p (Messung erfolgte bei 1 p)





Trackability-Diagramm für
M 75 EJ Typ 2 — elliptischer Abtaststift
M 75–6 Typ 2 — konischer Abtaststift
Auflagekraftbereich 1 1/2 bis 3 p (Messung erfolgte bei 2 p)



Shure Vertretungen: Deutschland: Braun AG, 6 Frankfurt, Rüsselsheimer Straße 22; Schweiz: Telion AG, Zürich, Albisrieder Straße 232; Österreich: H. Lurf, Wien I, Reichsratsstraße 17, Orchester Sektor: E. Dematté & Co., Innsbruck, Bozner Platz 1; Niederlande: Tempofoon, Tilburg;

HF-14 (G)

Denken Sie

Sollten Sie sich mit dem Gedanken tragen, eine neue Stereoanlage zu kaufen, denken Sie doch professionell – denken Sie an Sansui.

Gönnen Sie sich den professionellen Status eines Steuerverstärkers, mit all den zusätzlichen Möglichkeiten, die ein solcher Baustein bietet. Sansui stellt Ihnen drei hochwertige Geräte zur Auswahl, mit je dreifacher Tonregelungsschaltung, welche eine bisher unerreichbare Wunschgestaltung des gesamten Klangspektrums erlaubt. Jeder Steuerverstärker von Sansui, sei es der AU-999 mit 180 Watt (!), der AU-666 mit 100 Watt oder der AU-555 A mit 85 Watt, ist das unangefochtene Spitzenerzeugnis seiner Leistungsklasse. Einer ist für Sie genau der Richtige.

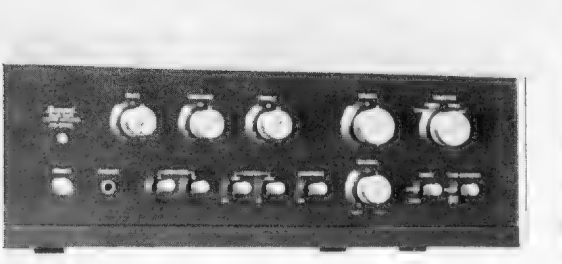
Und wenn Sie die professionelle Leistung Ihres Steuerverstärkers voll auskosten wollen, wählen Sie einen dieser glänzenden neuen hochlinearen Lautsprecherboxen: die 3-Weg-, 3-Systeme-Box SP 1001 (auch 3-Kanal-Betrieb) mit 40 Watt Belastbarkeit, oder die 2-Weg-, 2-Systeme-Box SP-70, die ganze 30 Watt verkraftet. Jeder gibt die ganze Tonskala des Stereoklangs in makelloser Schönheit wieder. Jeder präsentiert sich in luxuriöser Nußbaum-Ausführung mit dem einmalig schönen handgeschnitzten „Kumiko"-Grill.

Als Plattenspieler empfiehlt Sansui den neuen eleganten SR-2050 C Automanual mit exklusiven Auto-Lift/Stop-Einrichtungen. Es handelt sich hier um einen hochprofessionellen Baustein, der den Bedienungskomfort eines automatischen mit der Präzision eines manuellen Plattenspielers vereinigt. Der SR-1050 C manuell ist ein genauso fortgeschrittener Plattenspieler von höchster Präzision, mit direktem Riemenantrieb, sowie allen nur erdenklichen Raffinessen, die der sachkundige HiFi-Stereo-Enthusiast zu schätzen weiß.

Ganz egal für welche der vielen Möglichkeiten Sie sich entscheiden, mit dem 2-Weg-, 4-Systeme-, Stereo-Kopfhörer SS-20 von Sansui werden Sie noch mehr Freude daran haben. Mit getrennt einstellbaren Lautstärke- und Klangreglern stellt dieser den Gipfel an komfortabler „Privatunterhaltung" dar.

Denken Sie doch professionell, denken Sie an Sansui! Besuchen Sie bald Ihren Sansui-Fachhändler – der Weg lohnt sich immer.







West Germany: COMPO HI-FI G.M.B.H. 6 Frankfurt am Main, Reuterweg 65, Frankfurt Tel: (0611) 72 75 37 / Switzerland & Liechtenstein: EGLI, FISCHER & CO. LT ZURICH 8022 Zurich, Gotthardstr. 6, Claridenhof / Luxembourg: LUX Hi-Fi 3, rue Glesener, Luxembourg / Austria: THE VIENNA HIGH FIDELITY & STEREO CO. A 10 Wien 7, Burggasse 114 / Belgium: MATELECTRIC S.P.R.L. Boulevard Léopold II, 199, 1080 Brussels / Netherlands: TEMPOFOON N.V. Tilburg, Kapitein Hatterasstr

professionell!

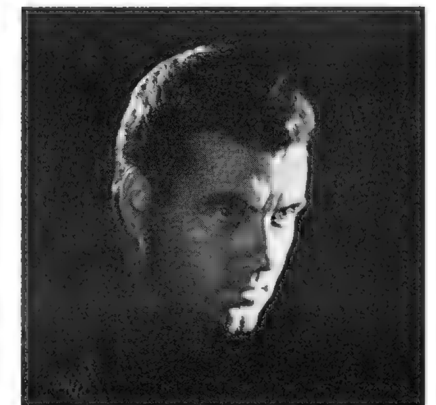


ostbus 540 / SANSUI AUDIO EUROPE S.A. Diacem Bldg., Vestingstraat 53-55, 2000 Antwerp, Belgium / SANSUI AUDIO EUROPE S.A. FRANKFURT OFFICE 6
kfurt am Main, Reuterweg 93, West Germany / SANSUI ELECTRIC CO., LTD. 14-1, 2-chome, Izumi, Suginami-ku, Tokyo, Japan

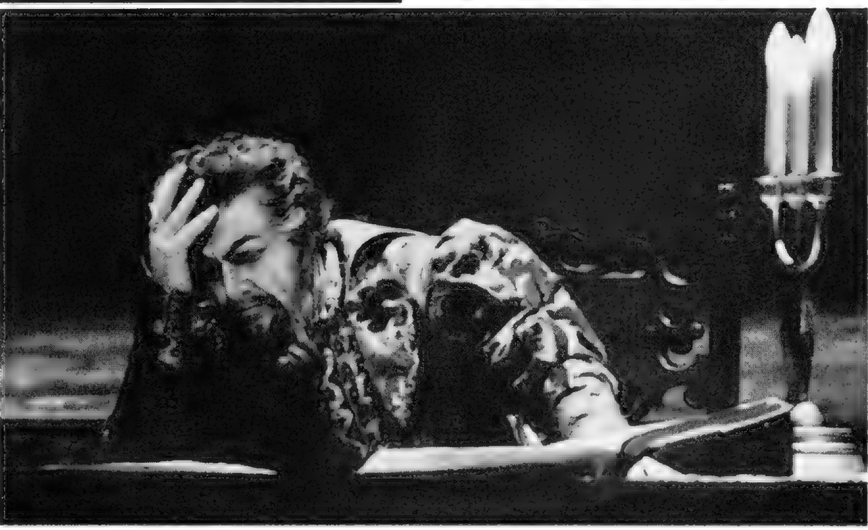
Billigserien aus dem Blickwinkel des hifi-bewußten Sammlers eine durchaus erfreuliche Erscheinung. Zwar wurden sie für ihn nicht erfunden, was ihn jedoch nicht hindern sollte, sie zu nutzen. Sie geben ihm Gelegenheit, vor Jahren Entgangenes billiger und meist in technisch besserer Qualität anzuschaffen. Allerdings ist zu hoffen, daß die Billigserien nicht zu sehr auf die Verkaufsziffern drücken, deren Finanzierung auf der kaufmännischen Grundlage der Billigserien kaum möglich sein dürfte, zumindest dann nicht, wenn sie das gewünschte künstlerische und technische Niveau aufweisen sollen. Abgesehen von ihrem Aktualitätswert stellen die Neuproduktionen von heute das Repertoire der Billigserien von morgen. Daher sollten sie in ihrer Qualität so gut wie möglich und in der Quantität so zahlreich wie wirtschaftlich und künstlerisch eben vertretbar sein. Daran sollten die Kaufleute in den Schallplattenfirmen denken, wenn sie ihren Produktionsstäben die Jahresetats zuteilen.

Angabe des Aufnahmedatums

Aus der Sicht des Käufers ist an die Adresse der Hersteller ein dringender Wunsch zu richten: Und zwar nicht mehr und nicht weniger als der nach redlicher Kennzeichnung der angebotenen Ware. Es mag noch entschuldbar sein, wenn die Plattentasche durch ein aktuelles Foto den Anschein erweckt, als handele es sich um eine Neuaufnahme mit dem betreffenden Künstler, während sie in Wahrheit schon über zehn Jahre alt ist, den Künstler daher unter Umständen in einer ganz anderen Phase seiner Entwicklung oder seiner Laufbahn zu Gehör bringt. Aber es kann auf die Dauer nicht hingenommen werden, daß auf Plattentasche oder Etikett jeglicher Hinweis auf das Aufnahmedatum fehlt wie das, von wenigen Ausnahmen bei historischen Serien abgesehen, heute noch der Fall ist. Es handelt sich hier nicht nur um ein Gebot der Redlichkeit gegenüber dem Käufer, sondern auch gegenüber den Ausführenden, die sich möglicherweise von ihrer früheren Interpretation längst distanziert haben. Gerade auch für den Sammler ist es wichtig, zu wissen, mit welcher Periode eines Künstlers er es zu tun hat. Die Schallplatte als Dokument eines Leistungsstandes muß den Hinweis auf das Datum der festgehaltenen Interpretation enthalten. Ich kenne keinen akzeptablen Grund, der die Firmen von dieser bislang leider vernachlässigten Pflicht entbinden könnte. Br.



NICOLAI GHIAUROV ALS BORIS GODUNOW

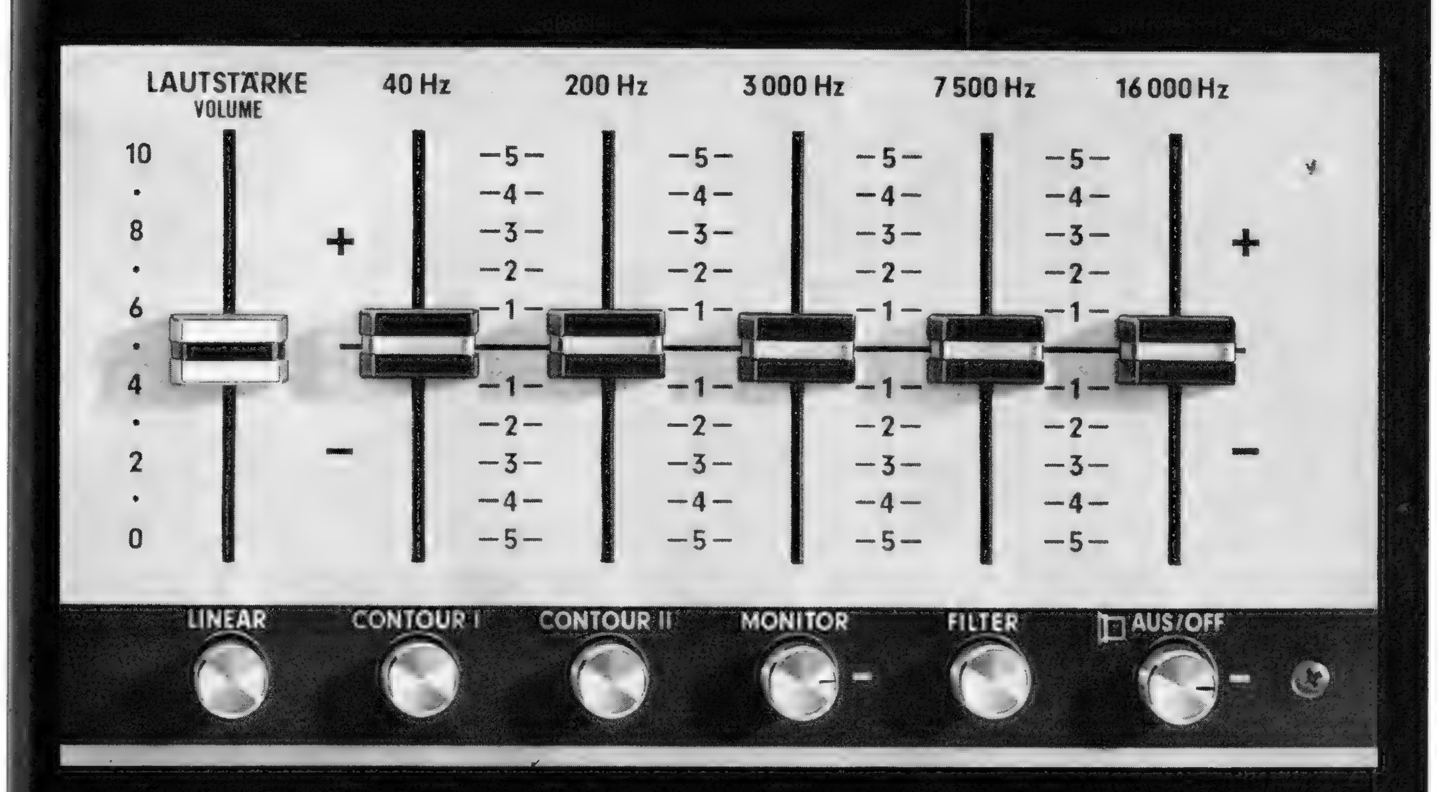


Das Schallplattenrepertoire der Decca wird in diesem Jahr um eine neue Gesamtaufnahme von Mussorgskys Oper „Boris Godunow" bereichert werden. Wer das Glück hatte, in das Wiener „Opernhaus der Schallplatte" (die Decca-Studios im Sofiensaal) zwischen dem 2. und dem 20. November 1970 eingelassen zu werden, der konnte zu einigen „Kostproben" der von Herbert von Karajan dirigierten Darbietung gelangen. Die ersten Aufnahmesitzungen waren schon für Ende 1969 angesetzt gewesen, doch mußte der Plan damals verschoben werden, weil Nicolai Ghiaurov, der Sänger der Titelpartie, aus familiären Gründen im letzten Moment verhindert war. Im November 1970 war es endlich wieder soweit, daß die Terminkalender aller Mitwirkenden aufeinander abgestimmt werden konnten. Ghiaurov war schon lange Zeit vorher zu einer Vereinbarung mit der Wiener Staatsoper gelangt, die seine Mitwirkung bei der Neuinszenierung von Verdis „Don Carlos" vorsah. So kam es, daß Ghiaurov in diesen Tagen zwischen zwei „majestätischen" Rollen pendelte: König Philipp auf der Bühne der Staatsoper und Zar Boris auf der kostüm- und dekorationslosen Bühne des Schallplattenstudios.

Mit dieser Aufnahme ist Nicolai Ghiaurov endlich auch in jener Partie von der Schallplatte fixiert, die ihm immer schon als die bedeutendste seiner Karriere erschienen war. Seine Beziehung zu dieser Oper Mussorgskys beschränkt sich keineswegs auf die Titelpartie. Schon vor seinem Auftreten in der Rolle des Boris (bei den Salzburger Festspielen zum ersten Mal im Jahre 1965) hatte er sich gründlich mit dem Werk auseinandergesetzt: „Ich habe die eher derbe Figur des Warlaam und die gottesfürchtige Gestalt des Chronisten Pimen interpretiert, ehe ich dem Boris selbst nähergetreten bin." Der Reichtum musikalischer Physiognomien, so meint Ghiaurov, erschließe dem Künstler die ganze Vielfalt der Gestaltungskraft Mussorgskys. Ghiaurov bekennt sich zu dem Grundsatz, daß der Interpret, um zu gültiger Darstellung zu gelangen, den historischen Hintergrund des szenischen Geschehens erfassen sollte. Die Bühne mache es dem Sänger freilich leichter, zu überzeugender Wirkung zu gelangen. Die Schallplatte stellt den Sänger vor die Aufgabe, durch ein Maximum an musikalischer Eindringlichkeit für den Verlust des Optischen Kompensation zu bieten. In dieser Hinsicht verlange die Rolle des Boris mehr vom Darsteller als „irgendeine Belcanto-Oper", zumal die dramaturgische Einheitlichkeit durch die im Studio herrschende Notwendigkeit der Aufgliederung in ein-

Bilder oben: Nicolai Ghiaurov, unten N. Ghiaurov in der Rolle des Boris Godunow

Wenn es je eine Möglichkeit gegeben hat, alle Probleme der Klangregelung zu lösen, dann ist es diese!



Das ist der Klangregler des GRUNDIG HiFi-Verstärkers SV 140. 5 Einzelbereiche — von den tiefsten Bässen bis zu den höchsten Höhen — sind fein abgestuft. Dazu eine zweistufige Contour-Schaltung für gehörrichtige Lautstärke und kombiniertes Rumpel- und Höhenfilter, damit auch wirklich kein Wunsch offen bleibt.

Ob laut oder leise, ob große oder kleine Lautsprecher, ob gute, kreischende oder dröhnende Programme, große oder kleine Räume: Immer können Sie das Klangbild einstellen, das Ihr Ohr als natürlich empfindet. Das ist neu!
Weitere Informationen in unserem Sonderprospekt „HiFi-Studio-Serie". Bitte anfordern.

GRUNDIG



2 x 70 Watt-Verstärker SV 140

zelne „Takes“ nicht gerade begünstigt würde.

Im Wiener Sofiensaal wurde nach einem von Produktionsleiter Ray Minshull bis in Einzelheiten festgelegten Plan gearbeitet. Dirigent und Sänger konnten an die bei den Salzburger Festspielen gemeinsam erarbeiteten Erfahrungen anknüpfen. Es gab zwar in der Besetzung einige Abweichungen von Salzburg, doch im übrigen hielt man sich an das in der Festspielstadt erprobte Konzept. Auch hier wurde die Fassung von Rimsky-Korssakoff verwendet, doch wurden einige in Salzburg praktizierten Kürzungen nicht angewandt. Die Wiener Philharmoniker stellten das Orchester, dem Wiener Staatsopernchor gesellten sich Mitglieder der Wiener Sängerknaben und des Radio-Chors Sofia hinzu. Der Besetzungszettel verzeichnete die folgenden Namen:

Boris Godunow — Nicolai Ghiaurov
Feodor — Olivera Miljakovic
Xenia — Najejda Dobrianowa
Schuiskij — Aleksej Maslennikow
Schtschelkalow — Sabin Markov
Pimen — Martti Talvela
Grigorij — Ludovico Spiess
Marina Mnischek — Galina Wischnewskaja
Rangoni — Zoltan Keleman
Warlaam — Anton Diakov
Missail — Milen Paunov

Seit 1965 hat Ghiaurov die Partie des Boris nicht nur in Salzburg gesungen, sondern auch im Moskauer Bolschoi-Theater und an der New Yorker Met unter der Leitung von Leonard Bernstein. Die naheliegende Frage nach dem Verhältnis der Interpretationen Bernsteins und Karajans beantwortet Ghiaurov mit den Worten: „Ja, die sind doch sehr verschieden voneinander, aber beide überzeugen durch ihre überragende Persönlichkeit . . .“

Über seinen künstlerischen Werdegang spricht Ghiaurov mit einer gelegentlich von Humor durchsetzten Sachlichkeit. Als Knabe habe er Sopranarien von Mozart gesungen und — den Donauwalzer von Strauß! Man müsse sich den jungen Ghiaurov freilich nicht bloß als Sänger vorstellen, sondern auch als Geiger (im Schulorchester) und später als Klarinettisten. Schließlich fand er den Weg zum Theater, doch keineswegs als Sänger, sondern als Schauspieler. Nachdem er Schauspielunterricht genommen hatte, wurde er sogar an ein kleines Theater in seiner bulgarischen Heimat engagiert.

Cavaradossi des Sprechtheaters

Zu den Rollen, die der junge Schauspieler Ghiaurov zu bewältigen hatte, gehörte auch die Gestalt des Cavaradossi in Sardous Bühnenstück „Tosca“ (auf das Puccinis Oper bekanntlich zurückgeht). Der Schauspielerlaufbahn des jungen Künstlers bereitete die Einberufung zum Militärdienst ein Ende. Im Waffenrock fand er seltsamerweise wieder zur Musik: er spielte Trompete im Militärorchester, dirigierte schließlich dieses Orchester und entdeckte bald auch seine Singbegabung, die ihm schließlich zu einem Stipendium verhalf. Noch während des Gesangstudiums in Sofia und später am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau besuchte Ghiaurov eifrig Dirigierkurse, denn das Dirigieren schien diesen Allroundmusiker geradezu zu faszinieren. Von 1955 an aber scheint die Karriere des Sängers festgelegt. Erfolge bei Gesangswettbewerben in Warschau und Paris führen ihn auf die Bahn, die wir nun als die seinige erkennen.

1959 trat er zum ersten Mal in Mailand auf, als Warlaam neben seinem Landsmann Boris Christoff, der den Boris sang. Die Anerkennung, die der Sänger seither genießt, dünkt ihn auch eine Bürde: „Man muß halten, was man versprochen hat, und das kostet viel Nerven.“ Etwa vierzig Vorstellungen pro Jahr erscheinen ihm gerade genug. Wenn man den Anforderungen entsprechen will, müsse man auch die Entspannung planen: „mit Wandern und Fischen“.

Plädoyer für „Don Quichote“

Ghiaurov hat sich die seinem Stimmfach entsprechenden Rollen des italienischen, französischen und russischen Repertoires erobert. Möglichkeiten des deutschen Repertoires will er späterhin prüfen. Angebote, so meint er, seien wohl vorhanden, doch hielte er die sprachlichen Voraussetzungen noch für unzureichend. (Ich vermag hierzu keinen Kommentar abzugeben, denn meine Konversation mit Ghiaurov erfolgte teils in französischer, teils in italienischer Sprache . . .)

Zur Erweiterung seines eigenen Repertoires äußert Ghiaurov noch einen sehr dezidierten Wunsch: er möchte für die stärkere Beachtung einer Oper von Massenet plädieren, für „Don Quichote“. Es ist leicht einzusehen, daß Ghiaurov in der Titelpartie dieser Oper eine für ihn selbst höchst fesselnde Aufgabe erblickt, doch meint er selbst: „Die Oper ist, von der Titelpartie abgesehen, zu wenig interessant, um von einem großen Opernhaus in den Spielplan aufgenommen zu werden.“

Mit dem Arbeitsergebnis aus dem Wiener Sofiensaal wird die englische Decca eine neue Boris-Aufnahme der zur Zeit einzigen „westlichen“ Aufnahme der Electrola (mit Boris Christoff) gegenüberstellen. So wird sich auch Gelegenheit bieten, den Darstellungsstil der beiden großen Sänger aus Bulgarien (Boris Christoff und Nicolai Ghiaurov) miteinander zu vergleichen.

Veronika Gutmann

Musik mit Atmosphäre.

Das ist Stanton High Fidelity!

Die Musik ist das wichtigste Kriterium für einen Tonabnehmer.
Sei es das vielfältig differenzierte Klangspektrum eines Orchesters oder die typische Klangfarbe einer Gesangsstimme.
Jeder gute Tonabnehmer leistet hier Erstaunliches. Doch eines wird oftmals vermißt: Jener Klang, der zwar von den Lautsprechern herzukommen scheint, aber etwas Zusätzliches in sich birgt – die bei der Aufnahme eingefangene typische Raumakustik, das Fluidum des Konzertsaales oder des Opernhauses.
Selbst diese Informationen enthält die Schallplatte, in sehr feinen und diffizil aufgebauten Wellenfiguren.
Nur äußerst „feinfühlende" Tonabnehmer tasten sie ab, mit höchster Präzision.



Die Wiedergabe verliert an Sterilität, gewinnt an Atmosphäre.
Auch Ihre Schallplatten enthalten Atmosphäre!
Stanton entlockt sie jeder guten Schallplatte.

STANTON – ein Magnetsystem, das die amerikanischen Rundfunkanstalten allen anderen vorziehen!

Ausführliche Druckschriften durch Paillard-Bolex GmbH., 8045 Ismaning bei München, Postfach



VARIATIONEN OHNE THEMA BERLINER FESTWOCHEN '70

Ein zwanzigjähriges Jubiläum ohne Lorbeerkranz

Schmiedings Pragmatismus hat sich in Berlin durchgesetzt. Abseits aller Parolen und Spekulationen gab er gleich vor Beginn die bereits im Vorjahr anvisierten Leitlinien als allein verbindlich an: Internationalismus, Progressivität und heimische Selbstdarstellung. Vor dieses jubiläumsreife, aus gutem Grunde aber zurückhaltende Unternehmen setzte sich keck ein Neuling, die „arbeitstage für musik berlin" unter der Leitung von Wolfgang Burde. Sie gewannen ein so eigenes Profil, daß sie weder als Vorspann noch als ‚Anti-Festival' hochgespielt werden mußten. Es ergaben sich vielmehr eine dankbare Symbiose beider. Diese erstmalig geprobten Arbeitstage standen bewußt unter einem wissenschaftlich-künstlerischen Anspruch, der unverbindliches Konsumieren ebenso ausschloß wie leider alle ‚normaler' Arbeitszeit Verpflichtete. Seminare, Kurse und Colloquien mündeten in abendliche oder nächtliche — nun sagen wir — ‚Vorführungen'. Nicht genanntes Thema war die musikalische Improvisation. Auf drei Ebenen wurde zur Reflektion angesetzt. Die Wissenschaftler Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan und der Praktiker Erhard Karkoschka erörterten mit ihren Zuhörern Probleme wie „Komposition und Improvisation", „Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs", „Von der Schwierigkeit der Analyse jüngster Musik" und „Der Werkbegriff in unserem Jahrhundert". Historisch und systematisch-ästhetisch begründete Bedenken der Musikwissenschaftler und praktischen oder gar gesellschaftlichen Ansätzen huldigende Lösungsversuche standen sich gegenüber, mehr Spiegel des augenblicklichen Standes als Ergebnis. Beide Seiten müssen weiterarbeiten. Die zweite Ebene stellten die Kurse mit den Improvisationsensemblen Peter Brötzmann und amm London. Das Ergebnis war eher bestürzend. Kommunikation ist weder notwendig noch vermittelbar, wird sie versucht (Reflektion auf keinen Fall), ist sie nur gewaltsam. Die letzte Konsequenz zog die Gruppe am dritten Kurstag; die mitspielenden Teilnehmer wurden zum Mittun an ihre Sitzgelegenheit gefesselt ... Musikalisch handfestere Ergebnisse zeigte Karkoschkas Ensemble Neue Musik der Stuttgarter Musikhochschule in einem vielbeachteten Abendkonzert. Die dritte Ebene bildeten solche ‚abendlichen' Veranstaltungen, die die Spitze der Avantgarde bzw. die Ergebnisse ihrer Berliner Anhänger repräsentierten. So wurde das Mammutkonzert der Gruppe Neue Musik Berlin in der Akademie der Künste (hier fand auch die Tagung statt) zum Eröffnungskonzert der Festwochen kreiert. Es bestand aus drei Teilen, einem Abendkonzert von 20 bis 23 Uhr, einem Nachtkonzert von 0 bis 2 Uhr und einem Frühkonzert, eine halbe Stunde danach. Einiges war originell; das fast ausschließlich jugendliche, abenteuerlich drapierte Publikum, das plakatförmige Programm, das muntere Drängeln und Futtern um Mitternacht am Festbuffet für alle, die kulinarischen Angebote selber: Bier, Buletten, ‚Pflastersteine' mit Stinkkäse. Für Berlin Neuheiten. Dazwischen gab es neue Musik von höchst unterschiedlicher Qualität, fast ausschließlich Ur- oder Erstaufführungen. Hier die Namen-Galerie: E. Grosskopf, N. Mamangakis, Th. Kessler, H. U. Lehmann, G. Humel, W. Heider, W. D. Siebert, K. H. Wahren, P. G. Soegijo, N. Thien Dao, P. Schulze, N. A. Huber, H. Davies; Alter: 23 bis 40 Jahre. Im Abendkonzert faszinierte Gerald Humels „Temno" für Vc. und Ensemble (1969) unter der Leitung des Komponisten — eine der zwei ‚normalen' Wiederaufführungen — bezeichnenderweise am stärksten, ein geschlossenes Werk von großer Dichte und Konsequenz. Wilhelm Dieter Sieberts musikalischer Sketsch (mit vielen Längen) „Unser Ludwig" mit den Rosy-Singers scheute selbst Tertianerscherze nicht. Das Publikum verblüffte durch seinen stets bereitwilligen Klatschkonformismus. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich in den sicheren Leistungen des Dirigenten und der namhaften Instrumentalisten.

Den Kontrapunkt setzte am folgenden Festwochenabend Herbert von Karajan mit seinen Philharmonikern und erlesenen Stimmen, die konzertante Aufführung des dritten Aktes der „Götterdämmerung" war Klangfest und Triumph bürgerlicher Konzertkultur in einem. Die außergewöhnliche Konzentration des Dirigenten riß Sänger und Orchester in eine solch intensive Hingabe an Wagners musikalisches Strömen, daß die dramatische Unterlage vergessen war, Sing- und Orchesterstimmen konzertierende Partner wurden und eine Glanzleistung die nächste forderte, bis das Orchester mit Siegfrieds Tod die betörende Klangsinnlichkeit einer Eruption gleich bis an die Grenze des Unerhörten steigerte. Auch Karajans zweiter Festwochenbeitrag mit Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 4, Strawinskys Apollon Musagète und vor allem Beethovens Fünfter brachte einen glänzenden Erfolg. Lorin Maazel versuchte eine Entstaubung der Händel-Oper „Julius Cäsar", der Erfolg war gering. Diese Oper läßt sich nicht zu einer prosaischen Geschichtsbeschreibung mit musikalischen Einlagen herabstilisieren. Ein ungünstig postierter, schlacksig-pathetischer Sprecher, auf halber Höhe zwischen Chor und Orchester mit Solisten stehend, wenig stilsichere Sänger, ein fast überakzentuiertes Orchester (das RSO Berlin) und ein weißgekleideter, hauptsächlich stillsitzender Chor sind zu dem kaum zusammenzubringen.

Noch weniger Glück hatte die Deutsche Oper Berlin mit dem „Rosenkavalier" oder gar Thomas Kesslers „Nationale Feiertage", erst das Reimann-Grass'sche Ballett „Die Vogelscheuchen" brachte den ersehnten Erfolg. Interessanter waren die multimedialen Versuche der New Yorker Gruppe „The Combine" mit „Stomp" in der Mensa der Technischen Universität und der fürs Straßen-, nein eigentlich Großplatztheater eingerichtete „Orlando furioso" des Lodovico Ariosto in der Regie von Luca Ronconi in der Deutschlandhalle. Zweimal ‚Aktionstheater', aber wie verschieden! Hier Lebensgefühle, aktuell, generationsbezogen, dort Typen und Situationsmodelle, hier Formen des ‚round table' und ‚sit in', dort der Maschinerie und theatralischen Geste, hier durch Klang-, Licht- und Körpereffekt (die das Gesagte und ‚Gespielte' signalisieren) psychodelisch manipuliert, dort als willenlose und amüsierfreudige Menge drangsaliert — kaum

Kunst, aber neue, zum Teil ideenreiche Umgangsformen.

Der kammermusikalische Teil der Festwochen stand zunächst unter einem unglücklichen Stern, zwei Konzerte entfielen. (Das Juilliard-Quartett mit D. Fischer-Dieskau; Jessy Norman.) Um so spektakulärer war der Erfolg Cathy Berberians mit Bruno Canino am Klavier. Monteverdi, Debussy, Berio, Bussotti, Weill, die komponierenden Beatles und die Interpretin selbst erbrachten das komödiantische Ragout für dieses spätabendliche Akademie-Konzert, das entzückt von dem Karajan-Publikum genossen wurde (das Karajan-Konzert war sogar nochmals vorverlegt worden!). Die folgenden Klavierabende Jacob Lateiners, Jean-Bernard Pommiers und Robert Szidons traten trotz mancher lobenswerter Züge (am schwächsten Lateiners Spiel später Beethoven-Sonaten) weniger ins Blickfeld als Dietrich Fischer-Dieskaus Liederabend im SFB mit Liedern Arnold Schönbergs und Anton Weberns, denen sich als Uraufführung die 1963 geschriebenen „Terzinen" Fortners und Lieder Alban Bergs anschlossen. Die elegante Überzeugungskraft und die für Übergangsmusik ideale gesangliche Diktion Fischer-Dieskaus verband sich nahtlos mit der bohrenden, musikalisch selten dichten Konzentration seines Begleiters Aribert Reimann; dem Publikum, wohl vorwiegend vom Namen des Sängers angezogen, blieb nur Bewunderung übrig, Fortners sperriges Opus profitierte davon. Streichquartette und Kammerorchester — sie werden unter einem anderen Aspekt besprochen — waren diesmal die einzige Ergänzung der dünnblütigen Planung auf diesem in Berlin immer schon stiefmütterlich behandelten Gebiete.

Einen Schwerpunkt der Festwochen bildeten die Aufführungen moderner und zeitgenössischer Musik nichtseriellen Charakters, „klassische" und Neuland ertastende Werkmodelle gegenüberstellend. Den Löwenanteil hatte György Ligeti dabei; ein kleines Ligeti-Festival am Rande gewissermaßen, Zufall? . . . Das erste Konzert dieser Art kam ohne ihn aus, das Parrenin-Quartett spielte (mit Wiederholung im zweiten Konzertteil!) Krzysztof Pendereckis Quartetto per archi No. 2 als gewichtige Uraufführung, André Boucourechlievs amüsantes „Archipel II" und Alban Bergs frühes Streichquartett op. 3 Pendereckis umgearbeitetes, durchgehendes Quartett läßt ein enges, nicht einmal neues, aber sehr charakteristisches Klangkompendium faszinierend lebendig werden. Die Interpretation der hochengagierten Spieler war von erregender Vitalität. Die gleiche Intensität brachten die Musiker für Boucourechlievs odyseesche Fahrt nach Musikseekarten auf, die Navigation durch Zuruf regelnd. Die zweite Begegnung galt dem Ensemble „die reihe" unter Leitung von Friedrich Cerha, einer Gruppe exzellenter Musiker, die ebenso charaktervolle Solisten wie unbedingte Ensemblespieler sind. Der Dirigent fungiert als Zeitordner. Der erste Teil des Abends galt eigenen Werken, den „Bruchstücken aus Exercises" und (als Uraufführung) der „Langegger Nachtmusik I für Orchester", der zweite Ligetis Konzert für Vc. und Orchester (1966) und der Uraufführung seiner Neufassung des Kammerkonzerts (das Ergebnis seines Berliner Festwochenauftrags). Cerhas „Bruchstücke" sind eine pausendurchsetzte Aneinanderreihung von Klängen oder Klangkomplexen; einen Zuhörer sah ich im Programmheft den Namen des Komponisten zu Cerha-ckt umwandeln. Die spröde, melancholische Poesie teilte sich nur schwer mit. Eingängiger erwies sich die humorvolldurchsichtige und farbig-abwechslungsreiche kleine Nachtmusik. Umjubelter Höhepunkt wurde indes Siegfried Palms dämonisch-blasiertes Auftreten mit Ligetis Cellokonzert — ein Paganini seines Instruments! Die Neufassung des Kammerkonzertes zeigt den neuesten kompositorischen Schritt Ligetis, am besten mit Aufklärung und Vereinfachung, sozusagen ein Ligeti ohne Schleier, umschrieben. Ein abwechslungsreiches Programm bot Bruno Maderna mit dem RSO Berlin: Ligetis „Apparitions für Orchester" von 1958/59, eine eigene Komposition mit den Solisten der Uraufführung, Lothar Faber, Oboe, und Severino Gazzelloni, Flöte, genannt „Grande Aulodia für Flöte, Oboe und Orchester", Igor Strawinskys Ebony Concerto als Kehraus. Den Beginn bestritten als Uraufführungen Róbert Wittingers „divergenti per orchestra op. 13 — musica in memoria béla bartók" und Luis Iturrizagas Festwochenauftrag, ein Oboenkonzert für Lothar Faber. Eine bunte, teilweise fesselnde Palette zeitgenössischer Ausdrucksweisen. Das Drolc-Quartett ergänzte die modernen Stimmen mit Bartóks 3. Streichquartett, dem 3. Streichquartett Isang Yuns, dem 1., auch Métamorphoses Nocturnes genannten, des ‚obligaten' Ligeti (DE) und mit Schönbergs antihitlerischer Vertonung von Lord Byrons Ode an Napoleon Buonaparte. Zwei ‚Musica Nova Sacra'-Konzerte, übrigens auch mit einem Ligeti-Stück, traten als ‚ständiges Berliner Angebot' hinzu und verdienten auf dem musikalischen Sektor der Festwochen größere Beachtung, ihr Programm ist stets kompromißlos der Moderne verpflichtet.

Zwei nicht mehr unbestrittene Komponisten kamen zur Selbstdarstellung, Hans Werner Henze mit „El Cimarrón" (DE) nach kubanischen Gedichten und seiner 6. Symphonie an zwei Abenden (den Haupterfolg heimste der Schlagzeuger Stomu Yamash'ta ein), Aaron Copland mit seinem Klarinettenkonzert und seiner 3. Symphonie an einem Abend, keine zentralen Ereignisse.
Die Rolle Japans verstärkte sich durch einen hervorragend besetzten Avantgarde-Abend in der Akademie der Künste. Drei ihrer japanischen Interpreten kamen auch noch in der Philharmonie zu einem stürmisch gefeierten Erfolg. Katsuya Yokoyama und Kinshi Tsuruta führten in traditionellen Stücken und einer stimmungsreichen Impression des heute 40jährigen Toru Takemitsu (November Steps No. 1) die für uns noch immer schier unbegreifliche Mikrodifferenzierung des Klanges und seiner Bewegungen auf der Shakuhachi (japanische Bambusflötenart) und der Biwa (japanische Lautenart) vor; das sich in ihnen ausdrückende Zeitgefühl teilte sich geradezu existentiell mit und zwang das Publikum tief in seinen Bann. Der Dirigent, Seiji Ozawa, ein stöhnender Salonlöwe mit romantischer Gebärde, entfesselte das Publikum durch seine individualistische, alle Klangbilder scheinwerferhaft und gewaltsam mit souveräner Geste aufputschenden Interpretation der Symphonie Fantastique von Berlioz. Daß sich Eleganz der Stabführung mit äußerster Diszipliniertheit verbinden kann, bewies am folgenden Abend Gary Bertini mit seinem kulturpolitisch bedeutsamen Auftreten als Leiter des Israel Chamber Orchestra. Es bestritt sein Debüt mit J. S. Bach, Mordecai Seter (Daughter of Jephta), F. J. Haydn und P. Hindemith. Musikalischer Zusammenhang und technische Präzision standen deutlich als Zielsetzung obenauf, Haydns Symphonie e-moll Nr. 44 überzeugte am stärksten, die Philharmonie war jedoch ein zu großer Rahmen für dieses symphatische Ensemble, in dem der hohe Anteil an weiblichen Musikern (Schlagzeug!) auffiel.
Josef Krips, dem musikalischen Leiter der „Rosenkavalier"-Aufführung in der Deutschen Oper, gelang es nicht, mit den Berliner Radio-Symphonikern in der Philharmonie zu einer überzeugenden Interpretation von Mozarts Jupiter-Symphonie und Schuberts Siebenter zu kommen. Das virtuose Können dieses Orchesters verleitete ihn zu so hohen Tempi, daß kraftvoll-energische al-fresco-Wirkungen an die Stelle musikalischer Entwicklungen und Spannungen traten.
Den Abschluß der Festwochen bildete ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter Okko Kamu, dem 1. Preisträger des Internationalen Dirigentenwettbewerbs Herbert von Karajan in Berlin 1969. Die hochgespannten Erwartungen konnte er mit dem Hauptwerk des Abends, Sibelius' Fünfter, allerdings nicht einlösen. Er gestaltete das Werk zu undifferenziert, blieb zu sehr an der Oberfläche, selbst kleine Unsauberkeiten im Einsatz und leichte Trübungen blieben nicht aus.
So wurden zwar Schmiedings Leitgedanken erfüllt, manches weite Feld blieb aber unbebaut. Es gab kein Chorkonzert, keine eigentlich ‚Alte Musik', im kammermusikalischen Bereich fanden zu wenig Gattungen Berücksichtigung. Haupterfolg errangen Dirigenten und Solisten. Die Musik erhielt nur einen zweiten Platz.
Im breiten Theaterangebot, das eine große Aktivität der Berliner Häuser widerspiegelte, ragten Fritz Kortners „Emilia Galotti" mit dem Theater in der Josephstadt Wien und das Théâtre de la Cité de Villeurbanne mit Racines „Berénice" hervor. Von den Ausstellungen fesselte die umfassende Jacques-Lipschitz-Schau in der Neuen Nationalgalerie und die Massada-Ausstellung im Charlottenburger Schloß.

Christoph Borek

»APPASSIONATA«

Zur Interpretationsgeschichte (III) 1. Satz

Die vergleichenden Betrachtungen zu vierzehn Aufnahmen aus rund vier Jahrzehnten (siehe Heft 11 und Heft 12/1970) sollten nach Tunlichkeit objektive Grundlagen der kritischen Würdigung liefern. Die im folgenden versuchte Charakterisierung einzelner Interpretationen hat zugegebenermaßen subjektiven Charakter.

Wilhelm Backhaus

Ich hörte 13 Darstellungen des Satzes, ich beschrieb 13 Zettelchen und versuchte, alles, was mir auffiel, zu notieren. Meine vierzehnte Platte war die Aufnahme mit Wilhelm Backhaus. Mein vierzehnter Zettel blieb leer. Ich vergaß mitzuschreiben . . .

Die Kongenialität Backhaus - Beethoven ist ein Phänomen. „Hätte Beethoven nur 16 Sonaten geschrieben, so wäre mein Leben anders verlaufen", sagte er selbst.

Darin mag der Kern liegen. Es gibt virtuosere Vorwürfe, es gibt glänzendere Interpretationen der Appassionata, aber keine ist beethovenscher.

Seine Darstellung prägt zunächst sein unerhört anderer Anschlag, seine große, kräftige Hand. Die Relationen und Farbnuancierungen ergeben eine tonliche Kultiviertheit, die ich im weiteren Sinn als „klassisch" bezeichnen und diese Feststellung als rein subjektive Ansicht verstanden haben möchte. (Man erinnert sich an Überlieferungen der Zeitgenossen d'Alberts. Seine Spielweise soll „stählern" gewesen sein, und eine Beethoven-Darstellung war gekennzeichnet von Kraft und Energie. Backhaus war zwar nie Schüler von d'Albert, hat ihm jedoch des öfteren vorgespielt.)

Der schwierige Beginn des Werkes, der Auftakt und das folgende Einmünden in den Grundton sind straff rhythmisch gehalten. Der ganze Hauptsatz klingt tempomäßig sehr genau ausgewogen, trotz großer Straffungen ist doch keiner der Ruhepunkte verkürzt. Neue Tempi werden innerhalb dieser „Ruhepunkte" fixiert und entwickeln sich bruchlos. Die „virtuosen" Passagen wirken bei aller Dynamik immer gehalten, beherrscht; Spannungen steigern sich mehr durch Zurückhaltung als durch vorwärtstreibende Temposteigerung. (Furtwängler: „Ein großes Fortissimo braucht viel Zeit.") Über allem steht Ruhe und Selbstverständlichkeit.

Wenn ich Backhaus spielen höre, frage ich mich immer wieder, mit welchen Mitteln er wohl den Eindruck zwingender Logik — so und nicht anders — bei seinen Zuhörern hervorruft. Vielleicht ist es das klare Bewußt-Sein der strukturellen und harmonischen Vorgänge, die sichere Hand, mit der er durch Modulationen führt, der Umstand, daß alles, was sich in den Ablauf natürlich einfügt, auch

natürlich eingefügt und nie belanglos klingt. Vielleicht auch ist es seine Klangfarbenskala. Und sicher ist es sein Bekenntnis: „Ich studiere Beethoven immer von neuem . . ."

Friedrich Gulda

Aus einem verblüffend einfachen Grund ist seine Interpretation so unerhört bestechend: die unbedingte rhythmische Konsequenz, die — innerhalb des Tempos — alle Ruhepunkte umschließt, erlaubt ihm, das „appassionato" in eine klassische Form zu zwingen. Seine Darstellung liegt an der Grenze zum Akademischen, so aufrührend sie auch wirkt.
Ob sein vieldiskutiertes Tempo dem Werk guttut oder nicht, ist Geschmackssache. Unter meinen Studenten kann ich immer wieder Begeisterte für Gulda finden. Die völlige Problemlosigkeit seiner Technik, seine Tempi, sein Intellekt machen ihn zu demjenigen, der ihnen einen „Beethoven des 20. Jahrhunderts" bietet. Die Geistigkeit eines Wilhelm Backhaus, die Schlichtheit eines Wilhelm Kempff spricht nur die allerwenigsten der ganz jungen Musiker an. Gulda ist „modern"; zum einen, weil er alles, was die moderne Klaviertechnik betrifft, optimal beherrscht, zum anderen, weil von seiner Kunst Kraft, Überzeugung und Einheitlichkeit ausgeht. Er kann seinen Hang zur „Moderne" (gemeint sind die Kompositionen und Improvisationen Guldas) nicht ganz in seinem Beethoven verleugnen. Ein kaum spürbarer Teil davon durchsetzt alles, was er tut oder spielt. Das macht seinen „Beethoven des 20. Jahrhunderts", das fesselt die Jugend — und viele, die einmal etwas von jener Transformation gespürt haben.
Zum Tempo: Die Metronomzahl (132) stimmt von Beginn an. Der 14. Takt entspricht völlig dem Anfangstempo. Seine Verzierungen kommen nicht nur rhythmisch, sondern auch technisch exakt und gut akzentuiert. Die Überleitung zum Schlußsatz hat viel Pedal. Großzügige Pedalisierung kann man bei Gulda überhaupt öfter feststellen. (Takt 105—107, 254—256.)
Seine Sforzati besitzen ganz besondere Ausdruckskraft. Sehr zart bringt er das in Takt 75 vorgeschriebene, stärker das aus Takt 78. Von größter Behutsamkeit bis an die Grenze des Groben umfaßt er alle Nuancen innerhalb seiner Sforzati — sie bedeuten bei Beethoven sehr viel. In musikalischer wie auch in technischer Hinsicht setzt Beethoven sie ein, manchmal sogar nur, um das Zusammenspiel der beiden Hände zu erleichtern. (Siehe op. 111, Takt 26, u. f.) Ebenso gehören Anweisungen wie „subito forte" oder „subito piano" zu den Eigenarten des Beethoven-Stils, z. B. die pianissimo-Überleitung zum forte-Schlußsatz. Diese wie alle Momente der Klangfarbenbildung nuanciert Gulda sehr genau. Seine Darstellung könnte als Charakteristikum gelten für die unabdingbare musikalische Umsetzung der Begriffe „Präzision" und „Werktreue".

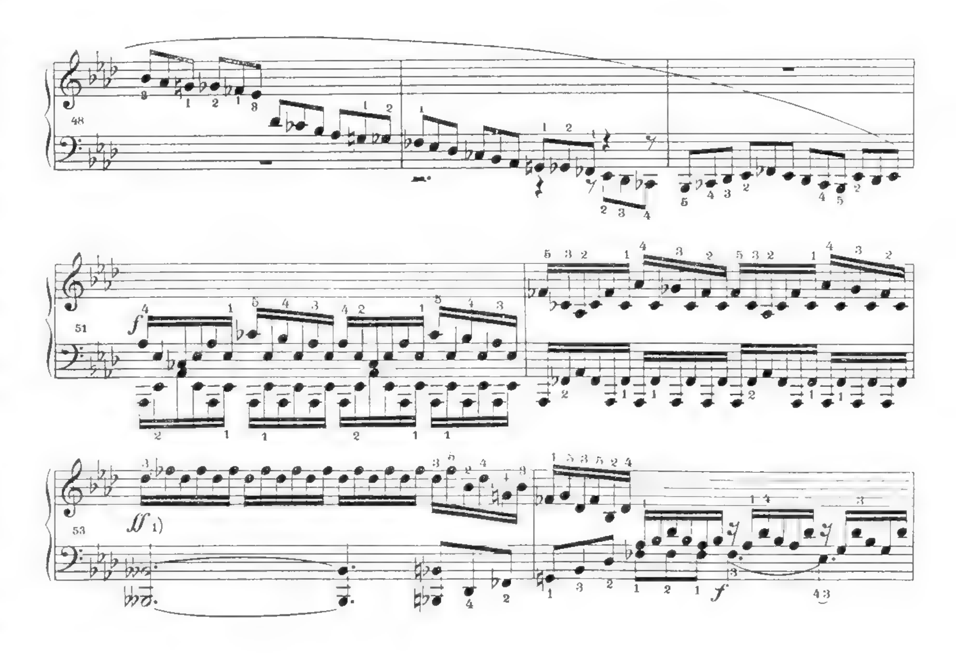
Wilhelm Kempff

In seiner Selbstbiographie schreibt Kempff:
„ . . . Was verstand man 1910 unter klassisch? Was verstand man 1805 unter klassisch? Kann die Appassionata ‚klassisch' vorgetragen werden? Hatte man die Sonate nicht von seinem Lehrer vollendet, unter Beobachtung peinlichster ‚Werktreue' gehört? Und war nicht ein anderer gekommen, der diese einzigartige Sonate Beethovens so gespielt hatte, als wären alle bisher taub für dieses Werk gewesen? Zwar hatte er piano gespielt, wo Beethoven forte vorgeschrieben hatte, und umgekehrt hatte er noch öfter gesündigt. Aber welche diese ärmlichen Behelfszeichen, die Noten heißen, hätte diese lähmende Spannung, die dem ersten fürchterlichen Ausbruch der Leidenschaft vorgelagert ist, aufzeichnen können?" [1]
Kempff setzt viele Fragezeichen. Er, der Musiker, wagt nicht, Doktrinen aufzustellen. Daraus resultiert vielleicht auch die bewußt subjektive Interpretation, der Kempff seit jeher gehuldigt hat, daraus wird die Schlichtheit verständlich, die sein Spiel ausstrahlt. Kempff ist — ähnlich wie Backhaus — kein bloßer „Virtuose". Sein Feld reicht weiter. Schon früh zeigte er Beziehungen zur Orgel, die er nicht im strengen, barocken, sondern mehr im romantisch-expressiven Stil sieht. Später — während seiner Studienzeit an der Berliner Hochschule für Musik — war es das Theater, das in fesselte und anzog. Bald war er Stammgast auf dem Stehplatz im Olymp des Deutschen Theaters, erlebte Shakespeare, Goethe, Hauptmann, Ibsen — und träumte von Bühnenmusik. 1924 bis 1930 wirkte er als Pädagoge und Direktor an der Stuttgarter Hochschule für Musik, unterrichtete, konzertierte, komponierte. Er schrieb Symphonien, ein Klavierkonzert, ein Violinkonzert, Ouvertüren und eine Kantate.
Wenn man die Vielseitigkeit des Musikers Kempff überdenkt, wird man die subjektive, variable und immer neue

Interpretationsmanier verstehen. Das Schöpferische und das Nachschaffende halten sich die Waage. Das ergibt eine immer improvisatorisch wirkende, „schöpferisch-nachschaffende“ Darstellung.
Ich hörte drei Aufnahmen von Kempff, die aus den Jahren 1933, 1951 und 1967 stammen dürften. Es könnte sich ebensogut um drei verschiedene Interpreten handeln. Vergeblich wird man „seinen“ Stil suchen, vergeblich „sein“ Tempo der Appassionata. Er findet immer neue Relationen, Fluktuationen, er malt immer neue Bilder.

Elly Ney

Sie studierte am Kölner Konservatorium sowie bei Sauer und Leschetitzky in Wien, lehrte 1906 bis 1908 am Kölner Konservatorium und 1939 bis 1945 am Mozarteum Salzburg. 1968 starb sie. Von 86 Lebensjahren hatte sie 63 Jahre lang aktiv am Konzertleben teilgenommen.
Als man 1931 die Internationale Beethoven-Gesellschaft gründete, ging folgende Zielsetzung durch die Presse: „Förderung . . ., die der zeitgenössischen, internationalen Interpretation Beethovenscher Musik dienen soll.“ Elly Ney bereitete diese Terminologie einiges Kopfzerbrechen. Ihre Stellungnahme dazu, gegeben in ihren Memoiren, zeichnet die Konzeption dieser romantischen Beethoven-Pianistin insgesamt:
„Was heißt eigentlich ‚internationale Interpretation', und was unterscheidet sie von andersgearteten Nachschöpfungen? Handelt es sich um die Übereinkunft eines international-verbindlichen Aufführungsstils, d. h. um eine Uni-Form für die Wiedergabe Beethovenscher Werke? Kunst ist Ausdruck des Lebendigen. So wenig wie die Natur kann sie mit theoretischen Begriffen gemessen werden, und wie die Natur auf jeden anders wirkt, je nach seiner Empfänglichkeit, so ist auch bei der Wiedergabe allein die Auffassungs- und Einfühlungsfähigkeit des Interpreten ausschlaggebend. Ist daher ein Kunstwerk unerschöpflich, unergründlich, so kommt wohl diejenige Wiedergabe dem Werk am nächsten, die gemäß dem Einfühlungsvermögen des Interpreten in die immer neu auftauchenden Geheimnisse am tiefsten zu dieser Unergründlichkeit vorzudringen vermag und das Erkannte nachschaffend wiedergeben kann. Nachschaffen heißt aber schöpferisch sein, was nicht zuläßt, die Ganzheit des Werkes durch den sezierenden Verstand zu gefährden.“ [2]
Elly Ney ist die einzige Frau, von der in der vorliegenden Untersuchung die Rede ist. Ob die Sonata appassionata nun zu Recht ihrer aufwühlenden Problematik und unerhörten Kraftentfaltung wegen als eine der „männlichen“ unter den Sonaten Beethovens bezeichnet wird, sei dahingestellt. Elly Ney besitzt Kraft und Intention, sie bringt eine überzeugende, werktreue und dennoch sehr subjektive Darstellung, die die größten inneren Diskrepanzen aufweist. Werktreu und subjektiv? Der scheinbare Widerspruch wird erkennbar aus Spielmanieren, die man heute nicht mehr „trägt“, aus klanglichen und rhythmischen Momenten, welche — trotz Identität mit dem **Noten**text — etwas ungewohnt wirken. Die auffallend sparsame Pedalverwendung (Takt 10, 12, 13: „c“ ohne Pedal, Takt 14: völlig ohne Pedal) findet sich auch in der ganz frühen Aufnahme (1932) von Wilhelm Kempff. Ebenso setzt das 2. Hauptthema (Takt 35) dem pedallosen As-dur der linken Hand ein. In den Takten 24 und 134 wird der erste Ton der linken Hand so überdehnt, daß man eine Achtelnote zu viel zu hören glaubt. Hier kommt auch keine „subito forte“ bei Eintritt des Seitensatzes (Takte 51 und 190), denn die Steigerung der Lautstärke zwei Takte später, da Beethoven fortissimo vorschreibt, muß noch möglich bleiben. Dieser schwierige Einsatz wird von fast allen Pianisten anders gestaltet als von Elly Ney. Zum einen ist zu überlegen, daß die parallele Sechzehntelbewegung **beider** Hände lauter wirkt als die zwei Takte später stehende Sechzehntelbewegung in der rechten Hand; zum anderen hat man in besagter einfacher Bewegung (rechts) in der linken Hand die Möglichkeit, mittels der Oktave (heses), der man — rein technisch betrachtet — viel mehr Akzent geben kann, ein fortissimo zu erreichen. Zum einen müssen die zu betonenden Noten bei Eintritt, also Takt 51, in der rechten Hand aus der technisch schwierigen Sechzehntelpassage hervortreten (as-as-ces-b-as), können nur mit dem relativ schwächeren 5. bzw. 4. Finger, bestenfalls teilweise dem 3. Finger, genommen werden und liegen daher, selbst wenn man die Summierung durch das Pedal dazuzählt, wesentlich ungünstiger (die Akzentmöglichkeit betreffend) als die folgenden beiden Takte. Zum anderen steht in Takt 51 „forte“, im 53. Takt hingegen „fortissimo“ vorgeschrieben. Aus dieser Überlegung ergibt sich fast von selbst, daß man in Takt 51 mit vollster Kraft einsetzen wird und 2 Takte später durch die „frei gewordene“, also nicht mehr Sechzehntelnoten spielende linke Hand lauter werden kann.
Elly Neys Oktaven im 2. Hauptthema klingen sehr schön und weich, „als ob sie mit zwei Händen ausgeführt wären“ [3].
Die Überleitungspassagen wirken kräftig, beherrscht und kommen technisch ausgezeichnet.
„Die Kongenialität eines Interpreten mit dem Wesen eines Komponisten ist ein besonderes Geschenk und kann nicht erworben werden“, sagt sie selbst. Das intuitive und künstlerische Empfinden **allein** führe zum Ursprung der Musik. Deshalb hätte auch der Musiker nicht mit dem Gedankenleben zu tun . . . [4].
Immer wieder ist aus ihren Äußerungen der Kampf gegen die Herabsetzung alles Gefühlsmäßigen zu hören, aus ihrer Darstellung das volle Bekenntnis zur Intuition, zur Romantik.





Gleich präzise gesteuert (B 747 und SX 2500)

Es ist selten, daß zwei so verschiedene Dinge, wie es das zur Zeit modernste Passagierflugzeug und der Pioneer Receiver SX 2500 sind, Gemeinsamkeiten in einem wesentlichen technischen Teil haben. Und doch ist es so. Die gleiche Präzision, die den automatischen Piloten der Boing 747 steuert, zeichnet auch für die exakte automatische Senderwahl im Pioneer Receiver SX 2500 verantwortlich. Ein Druck auf den Fernbedienungsknopf und der Sender stellt sich unglaublich präzise ein. Ein Lichtsignal zeigt das im selben Moment an. Auch die Lautstärke ist fernbedienlich steuerbar.
Noch mehr Gemeinsamkeiten lassen sich finden. Wie die 747, so ist der SX 2500 ein Gigant seiner Klasse. Ein Gerät der Superlative. In der technischen Ausrüstung, in der Ausstattung und im Komfort. Ein Profigerät, das jeden Profi begeistert.
5 Ein- und 7 Ausgänge. 340 Watt Ausgangsleistung. Klirrfaktor kleiner als 0,5 %. UKW-Empfindlichkeit 1,6 μ/30 dB. Kanaltrennung 40 dB (bei 1 KHz). Allein im UKW-Teil sorgen 5 IC's und zwei Kristallfilter für eine verblüffende Trennschärfe. Technische Raffinessen wo man hinsieht oder hinfühlt. Schaltbare Entzerrer, automatische Stereo-Sender-Wahl, automatische Orts-Sender-Wahl. Lautstärken-Kontrolle, Ton-Kontrolle - und natürlich für Mehrkanalsysteme ausgerüstet.
Pioneer SX 2500 - ein Receiver von dem es sich noch lange schwärmen ließe. - Sehen und hören Sie ihn sich an. Bei Ihrem Fachhändler. Oder fordern Sie ausführliches Informationsmaterial an. Bei uns mit dem untenstehenden Gutschein. Wir sagen Ihnen gerne, bei welchem Händler in Ihrer Nähe Sie sich den SX 2500 vorführen lassen können.





Pioneer -
eine Weltmarke auf dem HiFi-Sektor.

Schicken Sie mir ausführliches Informations- und Prospektmaterial über

(Bitte ausschneiden und einschicken. Absender nicht vergessen!)

Deutsche Pioneer-Vertretung:
C. Melchers & Co., 28 Bremen 1,

DISKOGRAPHIE

Interpret	mono/ stereo	Plattenfirma Plattennummer	vermutliches Jahr der Aufnahme
Backhaus	s	Decca SXL 21013 B	vor 1961
Badura-Skoda	m	Westminster XWN 18274	ca. 1954
Badura Skoda (Hammerflügel)	s	Harmonia mundi HMS 30812	1967
Boukoff	m	Fontana 700139 WGY	vor 1962
Fischer	78 UpM	Electrola DB 2517	1934
Gulda	s	Amadeo AVRS 6438	1969
Kempff	78 UpM	Polydor 95472	1932
Kempff	78 UpM	DGG LVM 72123/24	ca. 1951
Kempff	s	DGG 138943 SLPM	ca. 1965
Lamond	78 UpM	Gramola D 773 (= HMV 1278/79)	vor 1936
Ney	m	DGG LPEM 19085	vor 1960
Rubinstein	m	RCA Victor GM 1071	1947
Rubinstein	s	RCA Victor LSC 2812-B	vor 1965
Schnabel	78 UpM	His Master's voice DB 2215	1933

Arthur Rubinstein

„Klavier spielte ich schon mit eineinhalb Jahren", sagt er. „Eine meiner Schwestern war 18 Jahre alt. Sie nahm Klavierstunden, ohne jedes Talent. Damals lernten alle jungen Mädchen Klavier spielen. Mein Debut hatte ich in Berlin, mit sechs Jahren. Aber ich war derart faul, daß ich erst im Alter von 44 Jahren anständig Klavier spielen konnte.

Ich hatte nie besonderen Respekt vor dem Beruf des Pianisten. Mir lag nicht allzuviel daran, ein virtuoser Pianist zu sein. Ich täuschte oft meine Zuhörer. Zum Beispiel hatte ich mit 30 Jahren in Spanien einen fabelhaften Erfolg. In Rußland, auch in Polen, konnte ich das Publikum mit einer Darbietung voller Leidenschaft und Temperament begeistern, in der ich eine Menge Noten verpatzte ... Die Leute in Nordamerika, England und Schweden waren strenger. Für ihr Geld wollten sie alle Noten hören."

Von Rubinstein stehen zwei Platten zur Diskussion, deren Aufnahmedaten achtzehn Jahre auseinanderliegen. Frappierend ähnlich klingen sie in ihren Grundzügen, ihrer Gesamtkonzeption; die spätere der beiden Interpretationen wirkt etwas akademischer, klarer, ruhiger. Aber stets sind seine Darbietungen „voller Leidenschaft und Temperament", und seine Technik ist so, daß man geneigt ist, alle Unebenheiten als Absicht zu deuten. Rubinstein musiziert sehr kultiviert und auffallend beherrscht. Ähnlich der Spielweise Paderewskis und Schnabels scheint ihm weniger das monumental-heroische Moment als vielmehr das mild-elegante angelegen zu sein. Diese Art seines Musizierens brachte ihm auch den Ruf eines außergewöhnlichen Chopin-Interpreten ein.

Elisabeth Haselauer

[1] Wilhelm Kempff, Unter dem Zimbelstern. Verlag Engelhorn, Stuttgart 1952, S. 240
[2] Elly Ney, Erinnerungen und Betrachtungen, Pattloch-Verlag, Aschaffenburg 1957, S. 340
[3] Carl Czerny, Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovschen Klavierwerke. Universal Edition, Wien 1963, S.
[4] Elly Ney, a. a. O., S. 341

Bitte,

lieber Leser, sollten Sie einmal einen bestimmten Test eines Gerätes aus zurückliegenden Jahrgängen wünschen (vor 1969), führen Sie die genaue Bezeichnung dafür an, z. B. Tonbandgerät, Plattenspieler usw. Wir könnten Ihren Wünschen schneller nachkommen.

Danke!
Ihre HiFi-STEREOPHONIE

Schallplatten
kritisch besprochen

Lothar Bauerdick (L.B.)
Alfred Beaujean (A.B.)
Christoph Borek (Ch.B.)
Jacques Delalande (J.D.)
Ulrich Dibelius (U.D.)
Hans Klaus Jungheinrich (H.K.J.)
Herbert Lindenberger (Li.)
Manfred Reichert (M.R.)
Horst Schade (Scha.)
Ulrich Schreiber (U.Sch.)
Werner Simon (WS)
Dieter Steppuhn (D.St.)

Inhalt

Sammelprogramme

Eingetroffene Schallplatten

vom 21. November bis 29. Dezember 1970

Ariola-eurodisc

● J. S. Bach: Die 6 Brandenburgischen Konzerte BWV 1046 — BWV 1051; Das Ars-rediviva-Ensemble Prag / Milan Munclinger; 80 386 XK **(6, 2, 8, 9, 2 LP, 20.— DM)**

● J. S. Bach: Musikalisches Opfer BWV 1079; Regis Iussu · Cantio et Reliqua · Canonica Arte · Resoluta; Ars-rediviva-Ensemble, Prag / Milan Munclinger; 80 240 LK **(Supraphon Stereo, 9, 7, etwas unruhige Oberfläche, 16.— DM)**

● B. Bartók: Konzert für Violine und Orchester Nr. 2; Igor Oistrach, Violine; Das Sinfonieorchester der Moskauer Staatlichen Philharmonie/Gennadi Roshdestwensky; 80 552 ZK **(Stereo, 9, 8, 8, 8, Rez. H. 12/66, 10.— DM)**

L. v. Beethoven: 33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli op. 120; Amadeus Webersinke, Klavier; 80 281 LK

L. v. Beethoven: Klavier-Variationen über verschiedene Opernthemen WoO 69, 70, 72, 75, 76 · 6 leichte Variationen G-dur · 6 Variationen F-dur, op. 34; Dieter Zechlin, Klavier; 80 283 LK

● L. v. Beethoven: Werke für Klavier zu vier Händen; Sonate D-dur, op. 6 · 3 Märsche op. 45 · 6 Variationen über „Ich denke dein" · 8 Variationen über ein Thema des Grafen von Waldstein; Eva Ander · Rudolf Dunckel, Klavier; 80 352 ZK **(VEB Deutsche Schallplatten Berlin DDR, 7, 8, leichtes Rauschen, 10.— DM)**

● Berühmte Opern-Ouvertüren I; F. Smetana: Die verkaufte Braut; C. M. v. Weber: Der Freischütz; G. Verdi: Die Macht des Schicksals; W. A. Mozart: Die Zauberflöte; G. Rossini: Wilhelm Tell; R. Wagner: Lohengrin, Vorspiel zum 3. Aufzug; Die Tschechische Philharmonie / Karel Ancerl · Zdenek Chalabala; 80 377 ZR **(Supraphon Stereo, 7, 8, 10.— DM)**

● Berühmte Opern-Ouvervüren II; W. A. Mozart: Die Hochzeit des Figaro; C. M. v. Weber: Oberon; A. Borodin: Fürst Igor; R. Wagner: Lohengrin, Vorspiel zum 1. Akt; L. v. Beethoven: Leonore Nr. 3; Die Tschechische Philharmonie/Karel Sejna · Karel Ancerl; 80 378 ZR **(Supraphon Stereo, 7, 7, leichtes Rauschen und Oberflächengeräusche, 10.— DM)**

● J. Brahms: Sinfonie Nr. 2, D-dur, op. 73; Die Tschechische Philharmonie / Karel Ancerl; 80 370 LK **(Supraphon Stereo, 7, 8, dünner Streicherklang, 16.— DM)**

C. Debussy: Prélude à l'apres-midi d'un faune · Rhapsodie Nr. 1 für Klarinette und Orchester · Jeux; Geza Novak, Flöte; André Boutard, Klarinette; Die Tschechische Philharmonie / Serge Baudo; 80 373 LK

● Die ganze Welt dreht sich um Liebe; Margit Schramm singt bekannte Operetten- und Tonfilm-Melodien; Berliner Symphoniker / Robert Stolz · Werner Schmidt-Boelcke · Willy Mattes; 80 657 IU **(Stereo, 8, 9, viel Hall auf dem Orchester, 19.— DM)**

● Die Klassische Klaviersonate; 80 291 XK; Emil Gilels spielt Rameau · D. Scarlatti · C. Ph. E. Bach · Clementi und Haydn; 80 291 XK **(Duplo-Sound, 4, 8, rauscht, 2 LP 20.— DM)**

● A. Dvořák: Serenaden E-dur, op. 22 · d-moll, op. 44; Die Kammerharmonie Prag / Martin Turnovsky · Das Tschechische Kammerorchester / Josef Vlach; 80 517 ZK **(Supraphon Stereo, 8, 7, knistert bei trockener Abtastung, 10.— DM)**

● A. Dvořák: Sinfonie Nr. 6, D-dur, op. 60; Die Tschechische Philharmonie / Karel Ancerl; 80 374 LK **(Supraphon Stereo, 8, 8, 16.— DM)**

Es fuhren die Zigeuner . . .; Zigeunerlieder aus Rußland: Schwarze Augen · Zwei Gitarren · Zigeunerjunge u. a.; Nikolai Slitschenko · Sonja Timofejewa; Das Instrumental-Ensemble Babajew u. a.; 80 288 IU

● Ewig junger Johann Strauß — Rendezvous der Stars; Die schönsten Melodien aus „Eine Nacht in Venedig" · „Wiener Blut" · „Die Fledermaus" · „Der Zigeunerbaron" · „Pizzicato Polka" · „Leichtes Blut" · „Tritsch-Tratsch-Polka" · „Tick-Tack-Polka" · „Rosen aus dem Süden"; A. Moffo · F. Wunderlich · E. Köth · R. Holm · K. Böhme · E. Hazy · Benno Kusche · W. Lipp · R. Schock · M. Schramm u. a.; 80 397 XE **(Stereo, 8—10, 9, 3 LP, 39.— DM)**

● J. Haydn: Konzert für Violoncello und Orchester D-dur, op. 101 Hob. VIIb Nr. 2; L. Boccherini: Konzert für Violoncello und Orchester B-dur; Daniel Schafran, Violoncello; Das Staatliche Sinfonieorchester der UdSSR/Nesme Jarwi · Das Sinfonieorchester der Leningrader Philharmonie / Arvid Jansons; 80 560 ZK **(Stereo, 9, 4, 7, 8, Rez. H. 9/68, mulmig im Baß, 10.— DM)**

● Heimat, mit der Seele grüß' ich dich; Rudolf Schock singt volkstümliche Lieder; Der Günther-Arndt-Chor; Die Berliner Symphoniker/Werner Eisbrenner; 80 278 IU **(Stereo, 8, 8, 19.— DM)**

● Jon Piso singt berühmte Tenor-Arien von Puccini (Tosca) · Gounod (Margarete) · Flotow (Martha) u. a.; Das Orchester des Bolshoi-Theaters Moskau/Boris Khaikin; 80 551 ZR; **(Duplo-Sound, 7, 8, 10.— DM)**

● E. Lalo: Symphonie espagnole für Violine und Orchester d-moll, op. 21; M. Ravel: Tzigane, Rhapsodie für Violine und Orchester; Ida Haendel, Violine; Die Tschechische Philharmonie/Karel Ancerl; 80 518 ZK **(Supraphon Mono, 4, 9, 10.— DM)**

● Anna Moffo — Meine Stimme für Venedig; Anna Moffo singt Canzonen und Gesänge von Bellini · Verdi · Rossini · Donizetti; Anna Moffo, Sopran; Giorgio Favaretto, Klavier; 80 219 HK **(Stereo, 8, 9, 12.80 DM)**

Motetten alter Meister; J. P. Sweelinck · J. Kuhnau · A. Lotto · F. Anerio · J. Eccard · J. M. Bach · F. Durante · G. Gabrieli · H. L. Hassler · J. H. Schein · J. Gallus · G. A. Homilius; Der Dresdner Kreuzchor/Rudolf Mauersberger; 80 274 LK

W. A. Mozart: Sinfonien Nr. 39, Es-dur, KV 543 · Nr. 32, G-dur, KV 318 · Nr. 10, G-dur, KV 74; Das Moskauer Kammerorchester / Rudolf Barschai; 80 527 KK

● W. A. Mozart: Streichquartette B-dur, KV 458 „Jagd-Quartett" · A-dur, KV 464; Das Drolc-Quartett; 80 647 ZK **(Stereo, 7, 8, viel Hall, 10.— DM)**

● S. Prokofieff: Die Sinfonien (Gesamtausgabe Nr. 1—7); Das Große Rundfunk-Sinfonieorchester der UdSSR / Gennadi Roshdestwensky; 80 640 XK **(Stereo, 10, 9, 9, 9, Rez. H. 1 und 3/67, H. 7/68, 6 LP, 59.— DM)**

D. Schostakowitsch: Sonate für Violine und Klavier op. 134; David Oistrach, Violine; Svjatoslav Richter, Klavier; 80 531 PK

F. Schubert: Fantasie für Klavier C-dur, op. 15 D 760 „Wanderer-Fantasie" · Variationen für Klavier F-dur, D 156 · Sonate für Klavier Nr. 13, A-dur, op. 120 D 664; Dimitrij Bashkirow, Klavier; 79 643 KK

● F. Smetana: Die verkaufte Braut (Komische Oper in drei Akten, in tschechischer Sprache); V. Bednar · J. Dobra · D. Tikalova · J. Horacek · S. Stepanova · O. Kovar · I. Zidek · E. Haken; Der Chor des Nationaltheaters Prag · Das Orchester des Nationaltheaters Prag/Zdenek Chalabala; 80 383 XR **(Stereo, 10, 8, 9, 9, 3 LP, 39.— DM)**

● **P. Tschaikowsky:** Pique Dame (Großer Querschnitt russisch gesungen); Chor und Orchester des Bolshoi-Theaters Moskau / Boris Khaikin; 80 550 ZR **(Stereo, 6, 7, 10.— DM)**

● A. Vivaldi: Die vier Jahreszeiten; Bohdan Warchal, Violine; Branko Ceuberka; Cembalo; Das Slowakische Kammerorchester/Bohdan Warchal; 80 514 ZK **(Supraphon Stereo, 8, 6, rumpelnde Oberfläche, 10.— DM)**

CBS

L. v. Beethoven: Sinfonie Nr. 5, c-moll, op. 67 · Kantate „Meeresstille und Glückliche Fahrt"; New Philharmonia Orchester · John Alldis Chor/Pierre Boulez; S 72 862

● George Szell in memoriam; L. v. Beethoven: Die vier Leonoren-Ouvertüren; Cleveland Orchester / George Szell; S 72 689 **(Stereo, 8, 8, 10.— DM)**

Deutsche Grammophon

● Alle kleinen Blumen hab ich eingeladen; Geschichten und Melodien für die Kleinen; Erzähler: Matthias Wiemann, Alice Decarli, Jo Wegener und viele Kinder; 2578 009 **(Mono, 7, 8, 12.80 DM)**

● L. Cherubini: Medea (Tragödie in drei Akten in italienischer Sprache); M. Callas · R. Scotto · M. Picchi · G. Modesti · M. Pirazzini · L. Marimpietri · E. Galassi · A. Giacomotti; Orchester und Chor der Mailänder Scala/Tullio Serafin; 2728 001 **(Stereo, 7, 8, alte Cetra-Aufnahme 1958, früher auf Electrola erschienen, Rez. H. 3/64, rauscht vernehmlich, 42.— DM)**

● Der Struwwelpeter; Kantate für Kinder von 6 Jahren an, von Kurt Hessenberg nach den Versen von Heinrich Hoffmann; Eppendorfer Knabenchor/Heinz Zabel; Harvestehuder Studentenorchester/Christof Prick; 2578 001 **(Stereo, 8, 9, 12.80 DM)**

● G. Donizetti: Lucia Di Lammermoor (Tragische Oper in drei Akten in italienischer Sprache); R. Scotto · G. de Stefano · E. Bastianini · F. Ricciardi · I. Vinco · S. Malagu; Orchester und Chor der Mailänder Scala / Nino Sanzogno; 2705 009 **(Stereo, 7, 9, rauscht, ursprünglich auf Everest, 1958, 29.— DM)**

● 3 Geschichten von und mit Karl Heinrich Waggerl; Kaiserbesuch · Begegnung · Veronika; 2578 008 **(Mono, 9, 9, 12.80 DM)**

● 3 Märchen von Hans Christian Andersen; Die Blumen der kleinen Ida · Der Schweinehirt · Das Gänseblümchen; 2578 007 **(Stereo, 9, 9, gute Kinderplatte, 12.80 DM)**

● Guten Abend, Gut Nacht; Alte und neue Abendlieder und eine Tierlieder-Kantate; 2578 010 **(Stereo, 8, 9, 12.80 DM)**

● G. Paisiello: Il Barbiere di Sivigli (Komische Oper in zwei Akten oder vier Teilen in italienischer Sprache); G. Sciutti · N. Monti · R. Capecchhi · R. Panerai · M. Petri · F. Andreolli · L. Monreale; Piccolo Teatro Musicale del Collegium Musicum Italicum I Virtuosi Di Roma / Renato Fasano; 2705 010 **(Stereo, 8, 9, urspr. auf Everest, 1960, 29.— DM)**

● C. Debussy: La Mer · Tänze für Harfe und Orchester
A. Roussel: Bacchus et Ariane op. 43 (2. Suite); Suzanne Cotelle, Harfe; Orchester Lamoureux, Paris; Igor Markewitch. 2538 080 **(Stereo, 8, 9, Aufnahme 1960, baßlastig, rauscht etwas, 16.— DM)**

● Sviatoslav Richter: Prokofieff, Klavierkonzert Nr. 5; Sonate Nr. 8, Visions Fugitives op. 22 Nr. 3, 6, 9; Sinf. Orchester d. Nat. Phil. Warschau, Witold Rowicki. 2538 073 **(Stereo, 9, 8, 9/8, 9, Rez. H. 7/65, Aufnahmen 1962/65, B-Seite rauscht, 16.— DM)**

● C. Debussy: Images; Children's Corner, Suite Bergamasque; Danse; Jörg Demus, Klavier; 135 156 **(Stereo, 8, 9, Aufn. 1961, rauscht etwas, 16.— DM)**

● I. Strawinsky: Violinkonzert in D; W. Schneiderhan, Berl. Phil., Karel Ančerl; B. Bartok: Konzert für Viola und Orchester op. posth.; Pal Lukács, Viola, Staatl. Konzert-Orch.; János Ferencsik 135 155 **(Stereo, 10/9, 6, 10/9, 9 Rez. H. 8/63 u. H. 4/65, 16.— DM)**

● F. Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 2, Nr. 4, Nr. 5, Ung. Fantasie für Klavier und Orchester; Shura Cherkussy, Berl. Phil., H. v. Karajan 2538 077 **(Stereo, Auf. B-Seite 1961, A-S. 1968, 8, 2, 9, 8, Rez. H. 6/68, 16.— DM)**

Meister ihres Instruments III, Aurèle Nicolet, Bach, Mozart, Schubert, Debussy, Ibert, Berio, Fukushima, Karl Engel, Klavier; 2538 067

● G. Verdi: Rigoletto (Oper in drei Akten in italienischer Sprache); E. Bastianini · R. Scotto · A. Kraus · F. Cossotto · I. Vinco u. a.; Orchester und Chor der Mailänder Scala / Gianandrea Gavazzeni; 2728 002 **(Stereo, 6, 8, rauscht vernehmlich, baßlastig, Aufnahmejahr wahrsch. 1960, 42.— DM)**

● Wir bauen eine Stadt; Drei Singspiele für Kinder; J. Thiel: Rund um das Tintenfaß. P Hindemith: Wir bauen eine Stadt; C. Bresgen: Das Schlaraffenland; 2578 011 **(Mono, 7, 9, 12.80 DM)**

Electrola

Afroground; Uele Kalabubu et sa tribu; 1 C 052-28 656

● L. v. Beethoven: Klavierkonzert Nr. 5, Es-dur, op. 73; Claudio Arrau, Klavier; Philharmonia Orchestra London / Alceo Galliera; C 047-50 503 **(Stereo, 7, 9, etwas Rauschen, Violinen etwas gepreßt, 10.— DM)**

● L. v. Beethoven: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3, c-moll, op. 37; Claudio Arrau, Klavier; Philharmonia Orchestra London / Alceo Galliera; C 047-50 503 **(Stereo, 7, 9, etwas Rauschen, 10.— DM)**

● L. v. Beethoven: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4, G-dur, op. 58; Claudio Arrau, Klavier; Philharmonia Orchestra London / Alceo Galliera; C 047-50 504 **(Widesound, 5, 8, rauscht deutlich, 10.— DM)**

● L. v. Beethoven: Sinfonien Nr. 5, c-moll, op. 67 · Nr. 8, F-dur, op. 93; Die Berliner Philharmoniker / André Cluytens; C 047-50 519 **(Stereo, 7, 8, 10.— DM)**

● L. v. Beethoven: Sinfonie Nr. 6, F-dur, op. 68 „Pastorale"; Das Philharmonia Orchester London / Otto Klemperer; 1 C 053-00 472 **(Stereo, 7, 9, leichtes Rauschen, Rez. H. 6/67, 16.— DM)**

● L. v. Beethoven: 9. Sinfonie d-moll, op. 125 mit Schlußchor über Schillers Ode „An die Freude"; Ch. Ludwig · W. Kmentt · H. Hotter · A. Nordmo Løvberg; Philharmonia Chor / Wilhelm Pitz; Das Philharmonia Orchester London/Otto Klemperer; 1 C 153-00949/50 S **(Stereo, 7, 9, leichtes Rauschen, Rez. H. 6/67, 32.— DM)**

● J. Brahms: Violinkonzert D-dur, op. 77, Leonid Kogan, Violine; The Philharmonia Orchestra London; Kyrill Kondraschin: C 047-5012 **(Stereo, 6, 8, mangelnde Präsenz, 10.— DM)**

J. Brahms: Variationen für Klavier über ein Thema von Paganini; S. Rachmaninow: Prélude für Klavier Nr. 6, g-moll, op. 23 Nr. 5; A. Rubinstein: Große Etüde für Klavier Nr. 2, C-dur, op. 23; A. Scriabin: Etüden für Klavier Nr. 1, cis-moll, op. 2 · Nr. 12, gis-moll, op. 8; F. Chopin: Scherzo für Klavier Nr. 1, h-moll, op. 20; Kurt Leimer, Klavier; 1 C 053-28912

● M. Bruch: Konzert für Violine und Orchester g-moll, op. 26; W. A. Mozart: Konzert für Violine und Orchester Nr. 3, G-dur, KV 216; David Oistrach, Violine; The Philharmonia Orchestra London / David Oistrach; London Symphony Orchestra / Lovro von Matacic; C 047-50 510 **(Widesound, 6, 7, 10.— DM)**

● G. F. Händel: Konzerte für Orgel Nr. 2, B-dur op. 4 Nr. 2, Nr. 4 F-dur op. 4 Nr. 4, Nr. 8 A-dur op. 7 Nr. 2; Geraint Jones, Orgel; The Phil. Orchestra London; W. Schüchter; C 047-50 511 **(Widesound, 7, 8, rauscht etwas, 10.— DM)**

● F. Chopin: Die 24 Préludes, Edward Auer. C 045-10 893. **(Stereo, 8, 9, leichtes Rauschen, 7.50 DM)**

● Festliche Soirée; Anneliese Rothenberger · Hermann Prey; Schubert · Bach · Mozart; SHZE 298 **(Stereo, 9, 9, 19.— DM)**

● G. Hoffnung; Vorspiel im Foyer · Große Ouvertüre · Andante aus der Sinfonie Nr. 94 G-dur · Concerto Popolare · Leonoren-Ouvertüre Nr. 4 · Festifal Fanfare · Die Tuba · Mazurka Nr. 47 a-moll op. 68 Nr. 2 · Zuckerpflaumen · Opern-Horrortorio; Hoffnung Chor-Gemeinschaft; Hoffnung Sinfonie-Orchester; Hoffnung Opern-Chor / Norman del Mar; SHZE 803 BL **(Electrola Breitklang, 8, 9, von umwerfendem, typisch britischem Humor, 12.80 DM)**

● Immer wenn ich glücklich bin; Erika Köth singt Operetten-Lieder; Lied der Lerche · Hinter den sieben Bergen · Vergißmeinnicht, du Blümlein blau · Postillon-Lied · Lied der Nachtigall u. a.; 1 C 061-28 805 **(Stereo, 9, 9, 21.— DM)**

Topsy Küppers Komm . . . ; 12 schicke Schlager; 1 C 062-28 873

Kurt Leimer: Klavierkonzert Nr. 4; Kurt Leimer, Klavier; Symphony of the Air-Orchestra New York / Leopold Stokowski; 1 C 063-29 030

● A. Lortzing: Zar und Zimmermann (Großer Querschnitt); M. Cordes · M. Schmidt · G. Frick · H. Hildebrand · E. Hagemann · F. Wunderlich · W. Lang · E. Wiemann; Der Chor der Deutschen Oper Berlin · Die Berliner Symphoniker / Berislav Klobučar; 1 C 047-28 565 **(Stereo, 10, 8, 8, 9, Aufn. Sept. 1959, 10.— DM)**

● Mit Robert Stolz beim Wein; Wein- und Trinklieder von Robert Stolz; W. Anheisser · F. Gruber; 1 C 062-28 807 **(Stereo, 9, 10, viel Bässe, 21.— DM)**

● W. A. Mozart: Klavierkonzerte Nr. 26, D-dur, KV 537 „Krönungskonzert" · Nr. 17, G-dur, KV 453; Hans Richter-Haaser, Klavier; The Philharmonia Orchestra London / Istvan Kertész; C 047-50 506 **(Stereo, 8, 9, 10.— DM)**

● W. A. Mozart: Sinfonien Nr. 35, D-dur, KV 385 „Haffner" · Nr. 41, C-dur, KV 551 „Jupiter"; Die Wiener Philharmoniker / Rafael Kubelik; 1 C 053-00 249 **(Stereo, 9, 7, 9, 9, Rez. H. 11/65, 16.— DM)**

● R. Stolz: Operetten Welterfolge; A. Rothenberger · D. Koller · N. Gedda · H. Friedauer · W. Anheisser; Symphonie-Orchester Graunke / Robert Stolz; 1 C 187-28 848/9 **(Stereo, 10, 10, 29.— DM)**

The Definitive Jazz Scene, Volume 1; Count Basie · John Coltrane · Duke Ellington · Terry Gibbs · Coleman Hawkins · Shelly Manne · Charlie Mingus · Shirley Scott · Clark Terry · McCoy Tyner · Ben Webster; 1 C 052-90 806

● G. Verdi: Aida (Großer Querschnitt in deutscher Sprache); L. Rysanek · R. Schock · J. Metternich · S. Wagner · P. Roth-Ehrang; Der Chor der Deutschen Oper Berlin · Die Berliner Symphoniker / Wilhelm Schüchter; 1 C 047-28 581 M **(Mono, 7, 9, 10.— DM)**

Ludwig Weber — Berühmte Baß-Arien; Mozart · Beethoven · von Weber · Verdi · Mussorgsky · Strauss · Wagner; 1 C 177-00 933/34 M

Jugend musiziert

Jugend musiziert; Preisträger 1970 — 7. Bundeswettbewerb; Streichinstrumente · Klavier, herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung und Musikpflege in Verbindung mit dem Bundesministerium für Jugend, Familie und Gesundheit; Best.-Nr. 107

MPS-Records

Heitere Kammermusik Beethovens auf Originalinstrumenten; 13001 ST

Jankowskeynotes; Horst Jankowski and His Studio Orchestra; Do You Know The Way To San Jose · I'll Never Fall in Love Again · Soulful Strut u. a.; 14 269

Unbekannte und bekannte Weihnachtsmusik des 15. und 16. Jahrhunderts; Capella Antiqua München — mit Originalinstrumenten; 13007

A. Vivaldi: Die vier Jahreszeiten für Solovioline, Streicher und Basso continuo; Concerto Amsterdam; 13002 ST

Preiser Records (Ausl. Electrola)

Sieben Sonaten für Klavier von Paul Kont; Hans Kann, Klavier; SPR 3208

Phonogram

● A. Dvořák: Die Meister-Sinfonien Nr. 8 und Nr. 9 „Aus der Neuen Welt"; Das Concertgebouw-Orchester Amsterdam / Bernard Haitink · Antal Dorati; 6701 006 **(Stereo, 9, 9, 20.— DM)**

● Hommage à Clara Haskil; W. A. Mozart: Klavierkonzerte KV 466 und KV 491 · Sonate KV 330; L. v. Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3 · Sonaten Nr. 17 und Nr. 18; F. Schubert: Sonate DV 960; Orch. d. Conc. Lamoureux; Igor Markewitsch; 6733 002 **(Stereo, 6-8, 9, Sonaten von Schubert und Mozart vermutl. stereofonisiert, raunen deutlich, hoher dokumentarischer Wert, 39.— DM)**

Psallite

Das Orgelportrait; Die Bosch-Orgel der St. Martinskirche zu Kassel; E. Pepping · J. Nepomuk David · E. Satie · L. Janacek · J. Alain; Klaus Martin Ziegler an der großen Orgel der St. Martinskirche in Kassel; 89/250 969 PET

Schwann-Verlag

W. A. Mozart: Motette „Venti, Fulgura, Procellae" · Missa Brevis G-dur (Pastoralmesse) · Offertorium „Sub Tuum Praesidium"; Gabriele Fuchs, Sopran; Ingrid Mayr, Alt; Manuel Cid Jiménez, Tenor; Walter Raninger, Bariton; Salzburger Mozarteums- und Rundfunkchor · Camerata Academica Salzburg / Ernst Hinreiner; AMS 3516

Teldec

A. Dvořák: Quintett G-dur, op. 77; L. Spohr: Quintett c-moll, op. 52; Members of the Vienna Octet; SXL 6463

Sylvia Geszty — Mozart-Konzertarien; Staatskapelle Dresden / Otmar Suitner; SLT 43121-B

G. Mahler: Symphonie Nr. 2, c-moll „Auferstehung"; Birgit Finnilä, Alt; Evelyn Mandac, Sopran; Singing City Choirs / Elaine Brown; Philadelphia Orchestra / Eugene Ormandy; LSC 7066/1-2

● Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker; Dirigent: Willi Boskowsky; SMA 25037-D/1-3 **(Stereo, 9, 9, 9, 9, Rez. H. 4/70, 39.— DM)**

S. Prokofiev: Piano Concerto Nr. 3, C-dur, op. 26; G. Gershwin: Rhapsody in Blue; M. Ravel: Concerto for Piano (Left Hand) and Orchestra; Julius Katchen; London Symphony Orchestra / István Kertesz; SXL 6411

S. Prokofiev: Symphonien Nr. 1, D-dur, op. 25 „Classical" · Nr. 3, c-moll, op. 44; The London Symphony Orchestra / Claudio Abbado; SXL 6469

F. Schubert: Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli C-dur, op. 163, D 956 · Streichquartett Nr. 12, c-moll, op. posth., D 703; Weller-Quartett mit Dietfried Gurtler; SXL 21 212-B

● Rossini: La Cenerentola; Gesamtaufnahme in ital. Sprache; G. Simionato, P. Montarsolo, U. Benelli, S. Bruscantini, D. Carral, M. Truccato Pace, G. Foiani, Chor und Orchester des Maggio Musicale Fiorentino; Oliviero de Fabritiis. Decca SET 265/7 **(Stereo, 9, 7, 10, 7, rel. häufige Knistergeräusche, engl. Pressung, 1965 unter der Best.-Nr. SXL 20 082/84-B zu 63.— DM erschienen, obige Best.-Nr. bedeutet einen Preis von 75.— DM)**

● R. Wagner: Tristan und Isolde; B. Nilsson, F. Uhl, R. Resnik, T. Krause, A. v. Mill, Wiener Phil., G. Solti, Aufnahmeleitung John Culshaw. „Geburt einer Oper" mit John Culshaw (englisch) SET 204-8 **(Stereo, 8, 7, 9, 9, Aufn. 1960, Wien, ursprünglich erschienen unter der Best.-Nr. SXL 20026/30-B zum Preis von 105.— DM; die jetzige Best.-Nr. bedeutet 125.— DM, engl. Pressung)**

Tudor

F. Schubert: Das gesamte Klavierwerk; Gilbert Schuchter, Klavier; 0903-17

Bärenreiter-Verlag

Willy Burkhard: Das Gesicht Jesajas; Oratorium für Soli (Sopran, Tenor, Baß), gemischten Chor und Orchester op. 41; Adele Stolte, Sopran; Kurt Huber, Tenor; Jakob Stämpfli, Baß; Heinrich Gurtner, Orgel; Radiochor Zürich, Mitglieder der ev. Singgemeinde; Berner Symphonie Orchester / Martin Flämig; 658 201/202

● Die durch dieses Zeichen hervorgehobenen Platten werden nicht besprochen, sondern nur in der Rubrik „Eingetroffene Schallplatten" mit Kurzhinweisen und bei üblicher Bewertung (0—10) nach Klang- und Oberflächenqualität beurteilt. In Ausnahmefällen wird auch die Gesamtbewertung in allen vier Rubriken angegeben. Dabei handelt es sich entweder um sogenannte Billigpreis-Platten oder um solche, die aus Repertoiregründen nicht ausführlich besprochen werden. Verantwortlich für die Bewertungen: Karl Breh.

Symphonische Musik

W. A. Mozart (1756 bis 1791)

Sinfonie Nr. 39 Es-dur KV 543; Sinfonie Nr. 32 G-dur KV 318; Sinfonie Nr. 10 G-dur KV 74

Moskauer Kammerorchester, Dirigent Rudolf Barshai

Ariola-Eurodisc 80 527 KK 21.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Aus Moskau in Sachen Mozart nichts Neues. Die Stärke von Barshais Mozart-Interpretationen besteht in ihrer Klarheit und Perfektion, die entscheidende Schwäche in ihrer gedrillten Starre. So positiv es auch ist, wenn man in der Adagio-Introduktion der großen Es-dur-Sinfonie die schneidenden Vorhalte, die Unerbittlichkeit des punktierten Rhythmus einmal unkaschiert und hart hört, so interessant der individuelle, nicht von einem großen Streicherapparat eingepackte Klang der Bläser auch sein mag: alles das wirkt zu outriert, zuwenig gelöst. Barshai führt seine Musiker an allzu straffem Zügel. Erich Kleiber, der Probenfanatiker, schloß seine berühmt gewordene kurze Ansprache an das Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester nach der Generalprobe zu seinem letzten Konzert mit den Worten: „Musizieren Sie, ich werd' Sie nicht dabei stören." Genau das fehlt dem Musizieren der Moskauer. Barshai läßt den Hörer nie im Zweifel darüber, daß er da ist und ein strammes Kommando führt. Der bei Mozart alles entscheidende Sprung von hartem Drill in der Probenarbeit zu jener selbstverständlichen, über allen technischen Problemen stehenden Lockerkeit, die in der Aufführung den Dirigenten überflüssig zu machen scheint, bleibt bei den Moskauern aus. Hart und schneidend kommen die Akzente, die Phrasierungen bleiben in den schnellen Sätzen starr, das Rhythmische federt nicht, es hat allenfalls maschinelle Perfektion. Die Aufnahmetechnik, die im Falle der Es-dur-Sinfonie trockene Präsenz anstrebte, tut das übrige, diesen Eindruck zu verstärken. Am besten gelingt Barshai noch das Andante con moto, dessen f-moll-Mittelteil allerdings wiederum allzu hart gegen die Eckteile gesetzt wird.

Alles das gilt sinngemäß auch für die Wiedergaben der beiden frühen Sinfonien. Im Falle der G-dur-Sinfonie des Vierzehnjährigen wundert man sich über die schwunglose Pedanterie, mit der Barshai das Allegro-Rondeau spielen läßt. Diese Behäbigkeit ist im allgemeinen nicht seine Art.

Technisch sind die 1967 und 1969 eingespielten Aufnahmen einwandfrei. Auch die Preßqualität der Platte läßt keine Wünsche offen. (3 b M Dovedale III) A. B.

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

Sinfonie Nr. 5 c-moll op. 67

Wiener Philharmoniker, Dirigent Karl Böhm

DGG 2 530 062 25.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Das Karussell dreht sich. Karajan und die Berliner wanderten bigamistisch zur EMI ab, dafür teilt sich die DGG mit der Teldec die Wiener. Neue Konstellationen, die gestatten, das alte Repertoire wieder von vorne durch die Mühle zu drehen.
Wie diese Platte zeigt. Nichts ist überflüssiger als eine weitere Fünfte Beethovens. Zumal dann, wenn sie so gemacht wird, wie man sie vom bedeutendsten Mozart-Dirigenten unserer Zeit nie und nimmer erwartet hätte: als bombastisches, pathetisches Nationaldenkmal, dick, mit aufgeplusterten Bässen, dröhnenden Paukenwirbeln, affirmativem Blech-Geschmetter und breiten Tempi. Hört man einige Takte der jüngst wiederveröffentlichten scharfen und schlanken Kleiber-Aufnahme aus Amsterdam zum Vergleich, kommt einem diese Böhm-Neueinspielung wie aus Urgroßvaters Zeiten stammend vor. Natürlich hat bei einem Karl Böhm selbst so etwas noch Niveau. Aber eine Darstellung dieses vielgeschundenen Werkes, in der die sinfonischen Strukturen, also der musikalische Sinnzusammenhang, ganz offenkundig weniger wichtig erscheinen als das „Pochen des Schicksals", die die Klarheit und Schlankheit der Architektur durch niederschmetterndes Pathos ersetzt, ist schwer erträglich, auch wenn der Dirigent Böhm heißt und die Wiener Philharmoniker am Werk sind.
Möglicherweise ist die Aufnahmetechnik an diesem unerfreulichen Bild nicht unschuldig. Sie zielt weniger auf Detailpräsenz als auf pauschale Fülle, wobei dann die Unterstimmen, vor allem Bässe und Pauken, als dickes, undurchsichtiges Fundament fungieren.
Eine Platte für Beethoven-Heldenverehrer. Zum Problem moderner, sachbezogener Beethoven-Interpretation trägt sie so wenig bei wie die Einspielungen Karajans und Bernsteins. (3 b M Heco B 230/8) A. B.

P. Tschaikowsky (1840 bis 1893)

Romeo und Julia, Phantasie-Ouvertüre nach Shakespeare

M. Mussorgsky (1839 bis 1881)

Boris Godunow, Auszüge für Sinfonieorchester, bearbeitet von Leopold Stokowski

Orchestre de la Suisse Romande, Dirigent Leopold Stokowski

Decca Phase 4 SAD 22 098 19.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	0
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	8

Das Interessante an dieser Platte ist einzig die phänomenale Klangtechnik. Das Phase-4-Verfahren, ansonsten mit Vorsicht zu genießen, erweist sich hier als außerordentlich wirkungsvoll. Seine Tendenz, einzelne Instrumente oder Gruppen überdimensional anzuheben, zerstört zwar weitgehend den „natürlichen", vom Komponisten intendierten Gesamtklang des Orchesters, indem es die Klangbalancen ständig verlagert und trägt damit nicht eigentlich zur Erzielung eines maximal transparenten Klangbildes bei. Vielmehr entsteht die „Transparenz" durch Überbelichtung einzelner Stimmen, gegenüber denen alles andere pauschal in den Hintergrund tritt. So etwa, wenn im Falle von Tschaikowskys „Romeo und Julia" die Harfenarpeggien plötzlich quasi solistisch aus dem Orchester herausspringen, dem sie, nach der Absicht des Komponisten, lediglich einen – allerdings wesentlichen – Farbwert hinzufügen sollen. So etwas wäre in einer klassischen Sinfonie, selbst noch bei Brahms und Bruckner, tödlich. Tschaikowskys Ouvertüre, die nicht auf Ausgewogenheit der Faktur, sondern auf Direktheit melodischer Hauptstimmen und Intensität der Farbe gestellt ist, schadet diese Detail-Beleuchtung keineswegs. Schließlich ist das Stück ja auch nicht mehr als ein knalliger Paradereißer orchestraler Brillanz und Vehemenz. In diesem Sinne läßt Stokowski es denn auch spielen, wobei man erstaunt ist über die Anpassungsfähigkeit eines Orchesters, das von einem Ansermet jahrzehntelang zu ganz anderen Musizieridealen erzogen worden war. An attackierender, wenn es sein muß brutaler Schlagkraft und rhythmischer Perfektion steht das Orchestre de la Suisse Romande unter Stokowski keinem amerikanischen Virtuosenapparat nach.
Handelt es sich bei „Romeo und Julia" immerhin noch um ein ernst zu nehmendes Stück, das seinen Platz im Repertoire behauptet, so disqualifiziert sich Stokowski mit seiner „Boris"-Bearbeitung selbst. Wenn er laut Plattenkommentar über Rimsky-Korssakows Fassung der Oper gesagt hat, sie „geriet weitab vom Geiste Mussorgskys", so wäre zu fragen, was sein Hollywood-Breitwand-Potpourri denn noch mit Mussorgsky zu tun hat. Hier von einer „meisterhaft gebauten sinfonischen Dichtung" zu reden, wie es der Kommentator unternimmt, ist doch wohl ein schlechter Witz. „Meisterhaft" in seiner Art ist lediglich Stokowskis Instrumentierungsbrillanz, bei der Mussorgsky samt Rimsky-Korssakow hoffnungslos auf der Strecke bleiben. Wer jedoch Spaß daran hat, wenn es aus seinen Lautsprechern von rechts und links knallt, der wird auch diesen „Boris" vergnüglich finden.
Das dem Rezensenten vorliegende Exemplar knisterte und knackte auf der Tschaikowsky-Seite sehr erheblich.
(3 b M Dovedale III) A. B.

C. Debussy (1862 bis 1918)

Prélude à l'après-midi d'un faune (a)
Rhapsodie Nr. 1 für Klarinette und Orchester (b)
Jeux

(a) Geza Novák, Flöte, (b) André Boutard, Klarinette, Tschechische Philharmonie, Dirigent Serge Baudo

Supraphon 80 373 LK 16.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	6

Warum Ariola diese Supraphon-Aufnahme als „edition exclusive" bezeichnet, ist nicht ganz klar. In dem Maße nämlich, wie der fehlende accent aigu bei „édition" Exklusivität ex negativo bekundet, zerstört ein nadelsträubender Preßfehler den ganzen „Faun" – und Exklusivität, mit 16 Mark erschwinglich angeboten, bekundet diese Platte doch wohl nur bezüglich des sonstigen Repertoires der Ariola.
Interpretatorisch ist nicht viel gegen die Platte zu sagen: hervorragende Solo-Bläser, ein exzellentes Orchester, ein sachkundiger Dirigent, dem in der Rhapsodie der Einfang der von Roger Ducasse instrumentierten Atmosphäre über Ansermet hinaus gelingt, der den „Nachmittag eines Fauns" zu Recht von schwülstigem Brei befreit und dem, was keine Schande ist, die strukturale Einsicht eines Boulez in „Jeux" nicht gelingt.
(2 p Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

R. Strauss (1864 bis 1949)

„Der Rosenkavalier", Orchestersuite · Don Juan op. 20 · „München", Gedächtniswalzer

London Symphony Orchestra, Dirigent André Previn

RCA-Dynagroove LSC 3135 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	8

Bei der Rosenkavalier-Suite handelt es sich um eines jener Potpourris, die Strauss unbegreiflicherweise selbst verfertigte. Dieses gab der Komponist 1945 zur Veröffentlichung frei. Von Übel sind weniger die zusammenmontierten Orchesterstücke – etwa das Vorspiel oder die Walzer – als vielmehr die fatalen Orchestrierungen von Vokalensembles. Das berühmte Terzett oder das Schlußduett, von Horn und Klarinette geblasen, das ist mehr als verstimmend. Auch der aufgedonnerte, lärmende Schluß hat wenig mit dem Charme der populärsten aller Strauss-Opern gemein. Angesichts dieser Beschaffenheit des Arrangements ist die Frage der Interpretation uninteressant. Previn musiziert schwungvoll und virtuos, mehr ist nicht zu sagen.
Auch der 1939 komponierte, 1945 überarbeitete und ergänzte und der Stadt München dedizierte Walzer, der sechs Jahre auf seine Uraufführung warten mußte, um dann wieder zu verschwinden, hat keinerlei künstlerische Bedeutung. Zur Routine gewordene handwerkliche Meisterschaft vermag nicht über den Mangel an Einfällen hinwegzutrösten. Längst verbrauchte Formeln werden wiedergekaut; das Ganze ist eine schwache Gelegenheitsarbeit, die bei weitem nicht die Originalität etwa der Vier letzten Lieder oder des späten Hornkonzertes erreicht.
Bleibt der Don Juan, von dem es bereits eine ganze Reihe guter, z. T. sogar vorzüglicher Aufnahmen gibt. Die vorliegende zeichnet sich durch mitreißende orchestrale Brillanz aus, die Previn, von einer glänzenden Aufnahmetechnik unterstützt, äußerst wirkungsvoll und transparent zu servieren weiß. Vor allem die Bläser des London Symphony Orchestra vollführen Wunderdinge an perfektionistischem Feuerwerk. Dennoch dürfte angesichts der Tatsache, daß fast drei Viertel der Platte künstlerisch belanglos sind, dieser Don Juan allein kaum genügen, die Sache empfehlenswert zu machen.
(3 b M Heco B 230/8) A. B.

Ch. Ives (1874 bis 1954)

Three places in New England

C. Ruggles (geb. 1876)

Sun-Treader

Boston Symphony Orchestra

Dirigent Michael Tilson Thomas

DGG 2 530 048 25.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Die Zusammenarbeit der DGG mit dem Boston Symphony hat bislang beste Früchte getragen. Allein die Tatsache, daß zwei Werke von zwei der bedeutendsten amerikanischen Komponisten unter einem (vermutlich) amerikanischen Dirigenten von der DGG in einer klang-technischen Analytik

präsentiert werden, die man bislang dieser Firma nicht zutraute, fordert dem Rezensenten die Pflichterfüllung ab, die Namen der Beteiligten, und sei es lediglich zur Bestärkung längst schon vorhandener Initiativen, der Öffentlichkeit mitzuteilen: Karl Faust (Produktion), Rainer Brock (Aufnahmeleitung), Günther Hermanns (Toningenieur).
Diese Platte ist nämlich ein Idealfall: höchst vielschichtige Musik wird hier in ihrer Komplexität sowohl interpretatorisch als auch aufnahmetechnisch kongenial eingefangen. Die Genialität von Ives wurde in diesen Spalten schon des öfteren gewürdigt, so daß der globale Hinweis genügt, daß diese Aufnahme der „Three places in New England", des vielleicht eingänglichsten Werks des Komponisten, die derzeit überzeugendste ist. Das Hauptwerk von Carl Ruggles, der bislang nur über die amerikanische CBS erhältliche „Sun-Treader" nach Brownings „Light and Life be thine forever", das meines Wissens seit dem Entstehungsjahr 1932 in Deutschland nicht mehr aufgeführt wurde, ist, wovon der etwas spärliche Einführungstext der Platte nichts mitteilt, geprägt durch eine von Schönberg abgeleitete Scheu vor Tonwiederholungen. Indem Ruggles jedem temperierten Ton eine verminderte und eine erhöhte Halbtonstufe zuordnete, differenzierte er so das Tonsystem in einer mit Hába vergleichbaren Weise – das Erstaunliche ist nur, daß sich diese Aufsplitterung durchaus dem Ohr mitteilt, daß die ständigen Dissonanzen sich von herkömmlicher Tonalität kaum unterscheiden. – Wer an moderner amerikanischer Musik interessiert ist, findet hier eine Super-Platte vor, die nur einen Nachteil hat: daß es Fortsetzungen derzeit nicht gibt. Ein weites Feld für die DGG.
(2 Ortofon M 15 Saba 8120 Heco P 4000)
U. Sch.

I. Strawinsky (geb. 1882)

Der Feuervogel, Ballettsuite, 1919 · Petruschka, Burleske in 4 Szenen

Boston Symphony Orchestra, Dirigent Seji Ozawa

(Klaviersolo: Michael Tilson Thomas)

RCA LSC 3167 25.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	7

I. Strawinsky (geb. 1882)

Petruschka-Suite (1946) · Feuervogel-Suite (1919)

Chicago Symphony Orchestra, Dirigent Carlo Maria Giulini

Electrola C 063-02 070 21.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Die beiden meistgespielten Strawinsky-Werke liegen in zwei recht unterschiedlichen Neuaufnahmen vor. Carlo Maria Giulini und das Chicago Symphony Orchestra wirken durchweg überzeugender als Seji Ozawa mit dem Boston Symphony Orchestra. Giulini dirigiert eine Spur bedächtiger, hält das Tempo genau durch, läßt auch in der üppig kolorierten „Feuervogel"-Partitur jeder Stimme ihr Eigenleben. Vollendete zeichnerische Klarheit ist das Ergebnis. Besonders deutlich wird der Kontrast an den Feuervogel-Variationen: bei Giulini ist jede Note zu hören, jede Bläserfigur genau präsent. Ozawa versucht hier, das Tempo immer wieder voranzutreiben: die Streicher machen da nicht ganz mit, das Klangbild verwischt sich. Selbst der Katschei-Tanz gerät bei Giulini härter und aggressiver; in der Final-Hymne kommt die Pauke bei Ozawa besser heraus als bei Giulini. Die virtuosen und grotesken Tönungen der „Petruschka"-Musik liegen Ozawa insgesamt mehr als der „Feuervogel". Ozawa wählte hier, im Gegensatz zu Giulini, die seltener zu hörende komplette Ballettfassung (revidiert 1947), weshalb dieser Einspielung eine höhere Repertoirewert-Einstufung gebührt. Ozawas Interpretation scheint hier weniger hektisch als beim „Feuervogel", vielmehr farbig und lebendig, plausibel auch in den klanglichen Abstufungen. In der Episode „Gypsies and a rake vendor" aus dem Finale sind die mit den übrigen Bläsern zusammengehenden Trompetensechzehntel bei Ozawa sogar besser zu hören als bei Giulini. Die Aufnahmetechnik bleibt ansonsten auch hier etwas matter als in der brillanteren und tiefenschärferen Giulini-Aufnahme. Daß Giulini die nur aus vier Szenen bestehende „Petruschka"-Version bevorzugt, ist gewiß schade, doch die Ausführung läßt keine Wünsche offen, wenn sie auch nicht ganz die minutiöse Eleganz der „Feuervogel"-Interpretation erkennen läßt. Die Ozawa-Platte läuft etwas unruhig. H.K.J.

D. Schostakowitsch (geb. 1906)

Sinfonie Nr. 6 op. 54 (1939)

Das Goldene Zeitalter · Ballett-Suite op. 22 a (1930)

Chicago Symphony Orchestra, Dirigent Leopold Stokowski

RCA LSC 3133 25.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Gegenüber den Konkurrenzaufnahmen von Schostokowitschs Sechster (Bernstein und Swetlanow) weisen Stokowskis Lizenzen im Umgang mit dem Text Vorteile auf. Seine Abschwächung des auf strikte Tempoerhöhung in den drei Sätzen abzielenden „sinfonischen" Prinzips (Rubati im Kopfsatz!) nimmt der Sinfonie einerseits den Bierernst von Swetlanow, zum anderen die gläubige Überexpressivität Bernsteins. Unter Stokowski, der die Sinfonie 1940 zum erstenmal in der westlichen Welt aufführte und anschließend die erste Schallplattenaufnahme machte, klingt die Sinfonie ihres Per-aspera-ad-astra-Ideals enthoben, urtümlich musikantisch und wie eine Eloge zur höheren Ehre des Komponisten – was auch für die Ballett-Suite „Das goldene Zeitalter" gilt, deren programmatisch antikapitalistischer Zug ins Witzige verkehrt wird: Musik triumphiert dank des Interpreten über den ihr aufgezwungenen Systemzwang. – Abgesehen von einem leichten, nur bei hoher Lautstärke hörbaren Brumms, klingt die Platte hervorragend.
(2 Ortofon M 15 Saba 8120 Heco P 4000)
U. Sch.

Instrumentalmusik

D. Buxtehude (1637 bis 1707)

Das Orgelwerk (Gesamteinspielung)

Marie-Claire Alain an der Marcussen-Orgel zu St. Marien Hälsingborg (Schweden), an der Frobenius-Orgel zu St. Marien Helsingör (Dänemark) und an der Beckerath-Orgel der Pfarrkirche zu Mogeltonder (Dänemark)

Erato-Electrola 1 C 163 – 28 281/7; 7 Platten in Kassette Subskriptionspreis: 98.– DM (statt 147.– DM)

Interpretation:	9/10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Diese nun wirkliche Gesamtaufnahme breitet das uns überlieferte Orgelschaffen des wichtigsten und schöpferisch stärksten Musikers des Nordens aus, um seine Eigenart zu bezeugen! Marie-Claire Alain beschreibt fast entschuldigend ihren Weg von Bach („Buxtehude, das ist die Jugend Bachs!") zum Meister selbst – ihre Interpretation bezeugt die eigenständige Auffassung dieses Werks gegenüber dem Bachs indes eindeutig. Wenngleich auch Buxtehude uns heute nicht mehr nur ein Orgelmeister ist wie zur Zeit seiner Entdeckung (das Vokalwerk ist zumindest gleichgewichtig), die Text- und Interpretationsprobleme sind nur wenig geringer geworden, da dieser Teil seines Werks größtenteils lediglich durch posthume Kopien überliefert ist. Marie-Claire Alain hat den Mut, die vorliegenden Unterlagen so auszuwerten, daß „die musikalisch befriedigendste Fassung" für sie gewonnen ist. Jede Platte gilt ihr als Konzert. Auch dem (Interpretations-)Stil und der Ornamentik widmet sie ausführliche Anmerkungen, mit praktischen Hinweisen gewürzt, und es ist ein Vergnügen, einen Interpretentext in die Hände zu bekommen, der mit der praktischen Ausführung völlig übereinstimmt. Die drei Orgeln sind unterschiedlich umfangreich, verraten jedoch ähnliche Gesinnung: prinzipalbestimmt, reich an Mixturen und Zungen. Sie besitzen Hauptwerk, Rückpositiv und Pedal, die beiden größeren in Hälsingborg (vier 16′ und ein 32′ im Pedal!), und Helsingör ergänzt ein Brustwerk. Die technische Aufnahme hat den spezifischen Klang der Instrumente eingefangen; der Gewalt des Baßklaviers der Marcussen-Orgel ist sie nicht gewachsen. Die Räumlichkeit des ganzen Klangs beschränkt sich aufs bloße Instrument, auch der Nachhall ist raumneutral. Ausgerechnet der kleinste Kirchenraum mit der schwierigsten Akustik (nach Alain) in Møgeltønder wird am glücklichsten bewältigt. Dieses von Beckerath restaurierte und vergrößerte Richborn-Instrument aus dem Jahre 1676 ist ebenso vollkommen erfaßt wie wiedergegeben. Marie-Claire Alain hat Größe der Orgel und des Werks kombiniert, die Møgeltønder-Orgel ist den filigranen Canzonen, Chorälen und einigen freien Formen gewidmet. Zu jeder Einspielung ist die Registrierung angegeben, ebenso die Spielunterlagen.
Was ist nun das Spezifische an Alains Buxtehude-Spiel? (Die allgemeinen Vorzüge ihrer Arbeits- und Spielhaltung dürfen als bekannt vorausgesetzt werden.) Das künstlerische Ergebnis nahmen wir bereits vorweg: Es ist ein „unabhängiger", eigen-

wüchsiger Buxtehude, getragen von einem Bewußtsein der Modernität, Historizität und Zentrierung auf Bach. Alains Interpretation beruht auf einer Grundeinstellung zum musikalischen ‚Lebensimpuls' des Meisters (es ist für sie die Phantasie eines Improvisators). Sie wird allerdings immer nur in einer Spiegelung, das ist hier die jeweilige musikalische Form, erfahrbar – ein Paradoxon für den, der Buxtehude nicht kennt. Präludium, Toccata, Fuge und Chaconne sind komplex verzahnte Denkspiele musikalischer Ratio, spielerische, strenge und rhetorisch-rezitative Partien wechseln dabei einander ab. Ihre sorgfältige Hervorhebung und Unterscheidung (Tempo, Rhythmus und Klang sind die entscheidend akzentuierenden Elemente) sind jedoch nicht das letzte Ergebnis, die kompromißlose Dichte und Intensität der musikalischen Bewegungen, die Härte und Schärfe der Klangfarben bleiben Ausdruck jener grundlegenden Intention einer phantastischen Improvisationskunst. So bereitet sich der Übergang zum nächsten Teil der Komposition schon vor, ja vollzieht sich, ehe er tatsächlich erklingt. Die signalisierende Hauptrolle spielt die Klanggestaltung. Die Canzonen als filigranes „Spielwerk" sind die sublime Konsequenz solcher Spielhaltung. In den choralgebundenen Kompositionen wird dies alles in den Dienst religiösen Empfindens und Meditierens gestellt. Dabei ist die bereits vom Komponisten geschaffene musikalische Wirklichkeit seines Werkes die Quelle der Interpretation, von hier werden Choralmelodie und Choraltext erfaßt, besser umfaßt. Die Vielfalt solchen Gestaltens wird gerade bei den umfangreicheren Stücken deutlich. Besondere Akzente setzen jetzt die rezitativen Momente, ihre mehr allgemeine Sprache in den freien Formen wird ‚konkret'. Ihre gravierende Rolle macht sowieso einen wesentlichen Teil der Alainschen Interpretationskunst mit aus. In den choralbestimmten Formen tritt die graduelle (also nicht unterordnende) Aufteilung der ‚Vertikale' hinzu – die Spannung von Bindung und Selbständigkeit des „Begleitsatzes" zum Choral wird stets neu und doch werkgerecht erfahren. Abschließend sei noch der Platz des Virtuosen im Buxtehude-Spiel Marie-Claire Alains bestimmt. Daß ihre Tempowahl nicht zimperlich ist, war zu erwarten, die streng beachtete Relation zur Werkstruktur erreicht sie jedoch jetzt durchgehend. So kommt es auf den vierzehn Plattenseiten recht selten zu ausgesprochener Virtuosität. Desto wirkungsvoller ist ihre herbe Vehemenz, wenn sie entfesselt wird! Die Kassette braucht übrigens nicht in der angegebenen Reihenfolge gehört zu werden. Marie-Claire Alains ‚Konzertprinzip' fordert mehr zu eigener Bestimmung auf – sie sei empfohlen.

(14 m H Wharfedale Dovedale III) Ch. B.

A. Scarlatti (1660 bis 1725)

12 Sinfonie di Concerto grosso

Nr. 1 F-dur · Nr. 2 D-dur · Nr. 3 d-moll · Nr. 4 e-moll · Nr. 5 d-moll · Nr. 6 a-moll · Nr. 7 g-moll · Nr. 8 G-dur · Nr. 9 g-moll · Nr. 10 a-moll · Nr. 11 C-dur · Nr. 12 c-moll

Jean-Claude Masi, Francesco Urciolo, Flöte; Renato Marini, Trompete; Libero Gaddi, Oboe; Solisti dell'Orchestra „Scarlatti" Napoli, Dirigent Ettore Gracis

DGA 2 708 018 (2 Pl.) 50.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Wie Vater Mozart, so stand auch Alessandro Scarlatti lange Zeit im Schatten seines berühmteren Sohnes. Allmählich wird er indessen von der Schallplatte mehr und mehr entdeckt, aber das Bild, das uns von ihm geboten wird, entspricht eigentlich bei weitem nicht der Wirklichkeit, sind doch seine Instrumentalwerke – die im Katalog deutlich überwiegen – kaum mehr als Randerscheinungen neben seinen über 100 Opern und etwa 700 Kantaten, Messen und Oratorien. Auch die vorliegende Veröffentlichung, welcher die Aufnahme der 6 Concerti grossi (DGA 198 442, s. Heft 3/69) vorangegangen war und auf die weitere Platten desselben Ensembles folgen sollen, ändert nichts an dieser Situation. An sich beweisen diese Werke, besonders in den kontrapunktisch gehaltenen raschen Sätzen, das eminente kompositorische Können des Meisters. Im Ganzen jedoch erscheinen sie trotz interessanter Züge, auf die Heinz Becker in seiner Einführung mit Recht hinweist, weit weniger fortschrittlich und epochemachend als die drei Jahre früher gedruckten Concerti grossi Arcangelo Corellis. Im übrigen beruht die Behauptung, daß es sich hier um die erste geschlossene Einspielung handle, offensichtlich auf einem Irrtum, steht doch schon seit einiger Zeit im französischen Katalog eine andere Aufnahme der von harmonia mundi vertriebenen italienischen Firma Arcophon verzeichnet (Solisti di Milano unter Angelo Ephrikian, Arco 307/8), die dem Rezensenten bisher leider nicht zum Vergleich vorliegt. Die Interpretation des Scarlatti-Orchesters ihrerseits läßt sich am besten als „dem Charakter der Werke angemessen" bezeichnen: sie befriedigt durch ihre Musikalität, ohne wirklich tief aufzuregen und besonders nachhaltige Eindrücke zu hinterlassen. Um den Opernkomponisten Scarlatti endlich besser kennenzulernen, müssen wir uns weiterhin gedulden.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

J. S. Bach (1685 bis 1750)

Drei Sonaten für Viola da gamba und obligates Cembalo Nr. 1 G-dur · Nr. 2 D-dur · Nr. 3 g-moll, BWV 1027–29

a) Johannes Koch, Viola da gamba; Gustav Leonhardt, Cembalo

harmonia mundi HM 30 184 L 16.– DM

b) Marçal Cervera, Viola da gamba; Rafael Puyana, Cembalo

Philips 6 500 005 25.– DM

c) August Wenzinger, Viola da gamba; Eduard Müller, Cembalo

DGA 2 533 055 25.– DM

	a)	b)	c)
Interpretation:	7	6	9
Repertoirewert:	6	6	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7	8	10
Oberfläche:	9	9	10

An Aufnahmen der drei Sonaten, die Bach aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1717 und 1723 für seinen gambenspielenden Brotherrn, den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, schrieb, hat es nie gefehlt. Ohne sie alle Revue passieren zu lassen (wobei auffallen würde, daß die Versionen mit Cellisten und sogar mit Bratschisten weitaus überwiegen), sei hier nur auf die Besprechung der drei jüngeren verwiesen (siehe Heft 6/68, S. 399; 9/68, S. 672, und 10/69, S. 812).

Von den oben angezeigten Platten sind eigentlich nur zwei Neueinspielungen. a) ist die Wiederveröffentlichung der HM 30 648, die ursprünglich zum vollen 25.– DM-Preis erschienen war. Koch und Leonhardt bieten eine feine Wiedergabe, die sich durch die rücksichtsvolle Abstimmung der beiden Partner aufeinander auszeichnet. Leider wird der musikalische Genuß durch die eher spröde Klangqualität (die Aufnahme dürfte vor etwa 5 bis 7 Jahren entstanden sein) etwas beeinträchtigt. Zudem sei bemerkt, daß die zweite Wiederholung im ersten Allegro von BWV 1028 sowie im Adagio von BWV 1029 hier – und zwar im Gegensatz zu den übrigen zwei Versionen – nicht beachtet wird. Gerne hätte man auch etwas über die verwendeten Instrumente erfahren. Unbezeichnet bleiben sie auch bei b), obschon nicht zu überhören ist, daß Puyana ein modernes Cembalo spielt, dessen Klangfülle seinem sprudelnden Temperament besonders entgegenkommt, wie sich schon in seiner Gesamtaufnahme der Flötensonaten mit Maxence Larrieu gezeigt hatte. Weniger als Leonhardt ist Puyana auf den von Natur aus gedeckteren Ton seines Partners bedacht, was die Techniker wohl auch zwang, die Gambe „nach vorne zu holen", wobei sie allerdings gelegentlich etwas zu vordergründig und das gesamte Klangbild auf die Dauer leicht ermüdend wirkt. Jedem trockenen Historizismus entschieden den Rücken kehrend, musizieren Puyana und Cervera betont unakademisch modern, ja zuweilen ausgesprochen virtuos, vor allem in den Finalsätzen der Sonaten G-dur und D-dur, die in atemberaubendem Tempo genommen werden. So effektvoll und packend diese Wiedergabe auch manchmal sein mag, so setzt sie doch im ganzen zu sehr den Akzent auf die instrumentale Fertigkeit der Interpreten und auf die konzerthaften Züge der Kompositionen. Sucht man hingegen in diesen die delikate Intimität und die diskrete Poesie echter Kammerkunst, so wird man viel eher der Version von Wenzinger und Müller den Vorzug geben, die eine musikalische Darbietung von makelloser Schönheit und wohltuender Klangwärme mit einer Aufnahmequalität vereinigt, welche jede Stimme ins rechte Licht rückt und der inneren Architektur der Werke nichts schuldig bleibt. Als nicht gerade unwichtig sei auch vermerkt, daß c) die einzige dieser drei Platten ist, welche die ersten zwei Sonaten vollständig auf e i n e r Plattenseite bietet. Ob man die Rückseite, die dann nur noch 14'35" läuft, nicht hätte ausfüllen können – etwa mit der Bachschen Bearbeitung der G-dur-Gambensonate als Triosonate für 2 Flöten und Continuo BWV 1039, wie es Telefunken sinnvoll getan hat –, steht zwar auf einem anderen Blatt, sollte jedoch keinen Bach-Freund von der Anschaffung dieser herrlichen Platte abhalten.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

J. S. Bach (1685 bis 1750)

Italienisches Konzert BWV 971 · Chromatische Fantasie und Fuge d-moll BWV 903 · Toccata und Fuge g-moll BWV 915 · Pastorale F-dur BWV 590 · Fantasie c-moll BWV 906

Karl Richter, Cembalo

DGG 2 530 035 25.– DM

Interpretation: 7
Repertoirewert: 4
Aufnahme-, Klangqualität: 8
Oberfläche: 10

In letzter Zeit war Gelegenheit, dem Orgelspieler Karl Richter wachsendes Lob, dem Ensembleleiter gleicher Person gar außerordentliche Zustimmung auszusprechen (sein Cembalospiel dabei eingeschlossen) – dem Cembalo-Solisten Richter gegenüber kommt bei dieser Produktion solche Zuwendung nicht auf. Es ist eine konzertant gedachte Platte, konzertant in Zusammenstellung und Spiel. Der erste Teil bringt „Berühmtes", der zweite „Leckerbissen". Die ungleichen Interpretationsleistungen zwangen zu einer Bewertung mit „7" – die Punktbewertung zu den einzelnen Werken sei darum in Klammern mitgeteilt. Das Italienische Konzert spielt Richter schnell, aber in verfolgbaren Grenzen. Ein Minimum an Abstufung und Schattierung läßt jedoch das Werk nüchtern-glanzlos „abspulen" (5). BWV 903 wird virtuos-pompös fantasierend eröffnet. Dieses prächtig-illustrative Gebilde mündet in eine piano konzentriert einsetzende Fuge, die sich am Ende eine zu gewaltsame Steigerung (dynamisch) zulegen muß (7). Toccata und Fuge in g-moll sind der gestalterische Höhepunkt der Aufnahme. Kraftvoll und mit spürbarem Einsatz spielt Richter dieses selten zu hörende Werk; die Fuge ist ein virtuoses und geistiges Feuerwerk (9). Das dreisätzige Pastorale wirkt dagegen nicht so ergiebig wie auf der Orgel (7), die abschließende Fantasie c-moll ist ein kräftiger Farbfleck auf Richters Palette – mit Wiederholungen und unverminderter Lautstärke ist sie „rauschender" Schlußprunk des „Konzerts" (7).
(14 m H Wharfedale Dovedale III) Ch. B.

M. G. Monn (1717 bis 1750)

Konzert g-moll für Violoncello und Streichorchester · Concertino fugato G-dur für Violine und Streichorchester

G. Chr. Wagenseil (1715 bis 1777)

Konzert Es-dur für Oboe, Fagott und Orchester · Concertino B-dur für Cembalo und Orchester

Michel Piguet, Oboe; Walter Stiftner, Fagott; Eduard Melkus, Violine; Klaus Storck, Violoncello; Vera Schwarz, Cembalo; Capella Academica Wien, Leitung Eduard Melkus

DGA 2533048 25.– DM

Interpretation: 9
Repertoirewert: 9
Aufnahme-, Klangqualität: 10
Oberfläche: 10

Neben Joseph Starzer (1727–1787) sind Monn und Wagenseil die bedeutendsten Vertreter der Wiener Vorklassik, und verschiedene Kompositionen von beiden liegen schon auf Platten vor (beispielsweise auf Telefunken SAWT 9475-A und Electrola-Erato SME 95105). Monns Cellokonzert ist sogar schon einmal von Jacqueline du Pré eingespielt worden (siehe Heft 9/69), allerdings nach der Arnold Schoenbergschen Ausgabe, so daß der Neuaufnahme, für die die handschriftlichen Originalstimmen herangezogen und der Generalbaß dem Brauch des 18. Jahrhunderts entsprechend neu ausgesetzt wurde, ein weit höherer Grad der Authentizität zukommt, nicht zuletzt dank der stilsicheren und feinfühligen Darbietung des Solisten. Zur Ergänzung der ersten Plattenseite wählte Eduard Melkus das teils noch dem Barock angehörende, teils schon der galanten Schreibweise zugewandte Concertino fugato als charakteristisches Beispiel für Monns Stellung eines Mittlers zwischen den Stilen. Im Gegensatz zu diesen Werken, die nur für Streicher gesetzt sind, spielen die Blasinstrumente bei Wagenseil eine wichtige Rolle: selbstredend im Doppelkonzert, welches außer den beiden Solisten Flöten, Oboen, Hörner und Trompeten verlangt, aber auch im Concertino für Cembalo, in dem je zwei Klarinetten, Fagotte und Hörner zu reizvollen Klangeffekten verwendet werden, die bereits auf Haydn und Mozart hinweisen. Da die Platte sich nicht weniger durch ihre akustischen als durch ihre künstlerischen Vorzüge auszeichnet, sei sie allen, die ausgetretene Pfade gern meiden, warm empfohlen.
(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

J. Haydn (1732 bis 1809)

Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz – Urfassung für Orchester (Hob. XX/1)

Die Zagreber Solisten; Dirigent Antonio Janigro

Electrola-Vanguard 1 C 063–91 321 C
21.– DM

Interpretation: 9
Repertoirewert: 8
Aufnahme-, Klangqualität: 8
Oberfläche: 9

Diese Einspielung erschien bereits vor einiger Zeit auf Amadeo Stereo AVRS 6430 und wurde im Heft 4/68, S. 261, besprochen. Bei dieser Gelegenheit bemerkte der Rezensent, daß sie die dramatischen Akzente des Werkes besonders stark betont, während die Schwann-Aufnahme unter Antoni Ros-Marba von einer mehr kontemplativen und meditativen Haltung getragen wird, die zwar eine entgegengesetzte, aber als nicht weniger legitim zu bezeichnende Auffassung erkennen läßt. Inzwischen ist letztere infolge einer Preissenkung von 50.– auf 32.– DM konkurrenzfähiger geworden. Die Janigro-Platte hingegen kostet nach wie vor 21.– DM, aber ihre Präsentation beim früheren Verleger war sorgfältiger, brachte sie doch auf der Hüllenrückseite außer der jetzt unentbehrlich gewordenen Nummer aus dem Hoboken-Verzeichnis die Tempobezeichnung, Tonart und Spieldauer der einzelnen Sätze. Die Fertigung ist jedenfalls tadellos.
(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

J. Chr. Bach (1735 bis 1782)

Drei Londoner Sinfonien

Sinfonie g-moll op. 6/6 · Sinfonie D-dur op. 18/4 · Sinfonie D-dur op. 18/6

Collegium aureum mit alten Instrumenten im tiefen Kammerton

harmonia mundi HM 30510 M 25.– DM

Interpretation: 9
Repertoirewert: 9
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 9

Nach den im Heft 4/70 besprochenen vier Hamburger Sinfonien C. Ph. E. Bachs (HM 30880 M) und der Es-dur-Sinfonie Nr. 1 für Doppelorchester aus Johann Christians op. 18 (HM 30695 M, siehe Heft 2/66) legt jetzt das Collegium aureum drei weitere Werke aus der Londoner Zeit des Meisters vor. Musikalisch am interessantesten ist zweifellos die g-moll-Sinfonie, deren Leidenschaftlichkeit und Subjektivität deutlich den Einfluß der Sturm-und-Drang-Bewegung zeigen, welche gegen Ende der 1760er und zu Beginn der 1770er Jahre u. a. auch Mozart (KV 183) und Haydn („La Passione", „Abschieds-Symphonie") ergriff. Mit der Erregtheit und dem pathetischen Ernst dieses genialen Werkes, welches schon Züge klassischer Vollendung trägt, kontrastieren die beiden D-dur-Sinfonien durch die festliche Heiterkeit ihrer Stimmung und eine launische, sorglose Sprache, die häufig an Episoden aus einer Opera buffa gemahnen. Wie im Falle der Sinfonien Carl Philipp Emanuels überschneidet sich das hier gebotene Programm teilweise mit einer ähnlichen Platte des English Chamber Orchestra unter Raymond Leppard (Philips 839713 LY, siehe Heft 2/69), jedoch ohne daß die beiden Interpretationen einander wirklich ausschließen. Vielmehr stellen sie zwei durchaus gültige Alternativversionen dar, wobei die Frage, ob man dem Klangreiz der vom deutschen Ensemble verwendeten Instrumente oder der größeren Brillanz der englischen Spieler den Vorzug gibt, nur vom individuellen Geschmack entschieden werden kann.
(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

K. Kreutzer (1780 bis 1849)

Großes Septett in Es-dur

F. Berwald (1796 bis 1868)

„Stor" Septett in B-dur

Mitglieder des Wiener Oktetts

Decca SXL 6462 25.– DM

Interpretation: 5
Repertoirewert: 5
Aufnahme-, Klangqualität: 7
Oberfläche: 8

Es ist bekannt, daß die Angelsachsen in Fragen des musikalischen Geschmacks toleranter sind als wir, daß sie die Gabe haben, sich an musikalischen Belanglosigkeiten zu erfreuen, über die deutsche Ernsthaftigkeit sich ärgert.
Stellt man sich auf den von Adorno zwar kritisierten, aber niemals aufgegebenen „deutschen" Standpunkt, so bleibt einem nichts übrig als zu sagen, daß diese von der englischen Decca herausgebrachte und von der englischen Kritik beifällig aufgenommene Platte (The Gramophone: „An altogether delightful record") allenfalls ein enzyklopädisches, kaum ein wirklich musikalisches Interesse befriedigen kann. Die beiden Komponisten, jüngere Zeitgenossen Beethovens, wußten zwar ihr Material – der eine mehr, der andere weniger – über den von Beethoven selbst beiseitegeschobenen Leisten seines Es-dur Septetts, nicht aber „dem Mann Feuer aus der Seele" zu schlagen – was immer Beethoven darunter verstanden haben mag.
Das klangliche Ergebnis ist Indifferenz, die sicher mehr zu Lasten der in sich beziehungslosen Kompositionen als zu der ihrer Darstellung geht.
Dem Indifferenten gegenüber ist Gleichgültigkeit vielleicht noch am ehesten am Platze. (9 V I Braun L 450) L. B.

E. Lalo (1823 bis 1892)

Cellokonzert d-moll

C. Saint-Saëns (1835 bis 1921)

Cellokonzert Nr. 1 a-moll op. 33

G. Fauré (1845 bis 1924)

Elégie op. 24 für Violoncello und Orchester

Maurice Gendron, Violoncello; Orchestre National de l'Opéra de Monte Carlo, Leitung Roberto Benzi

Philips 6500045 25.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	9

Die naheliegende Zusammenstellung der beiden französischen Cellokonzerte – hier unter Dreingabe von Faurés Elégie – wurde schon von anderen Cellisten fruktifiziert. Gendron verläßt sich bei der Herstellung einer konkurrenzfähigen Alternative ein bißchen zu sehr auf Klangsüße, raunendes Halbdunkel und stimmungshaftes Ausspielen schöner Details, vernachlässigt darüber aber gelegentlich (zumal bei Lalo) die Prägnanz des gelenkigen Laufwerks, dem gerade bei diesen französischen Konzerten eine charakteristische Rolle zufällt. So wirken Gendrons cellistische Schwärmereien doppelt wie gewitzte Zuflucht. Und demgegenüber etwa vom Opernorchester Monte Carlo unter Roberto Benzi das stützende musikalische Korsett erwarten zu wollen, scheint im Hinblick auf beider Leistungsfähigkeit wirklich zu viel verlangt; man hält sich da eher an übliche al-fresco-Wirkungen und sucht dem Solisten ein brauchbares Hintergrundstableau mit einigen kräftigen Tuttiakzenten zu liefern. Zu allem Überfluß strebten auch die Aufnahmetechniker ähnliches an und färbten den Orchesterklang noch – über seine Indirektheit hinaus – stumpf und höhenlos. Im ganzen also ein mäßiges Ergebnis; zudem bei Werken, die eigentlich nur noch durch die Literatur-Not der Cellisten einige schwache Überlebenschancen haben.

(6 v C Leak Sandwich) U. D.

C. Saint-Saëns (1835 bis 1921)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 g-moll op. 23

M. de Falla (1876 bis 1946)

Nächte in spanischen Gärten

Artur Rubinstein, Klavier; Philadelphia Orchestra, Dirigent Eugene Ormandy

RCA Dynagroove LSC 3165 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	9

Die farbglühende Plattentasche verspricht mehr, als der Inhalt zu halten vermag, klingt die Platte doch vor allem im Orchester recht topfig, stumpf und untransparent. Aufnahmetechnisch so lieblos sollte man ein so differenziertes Stück wie die Sinfonischen Impressionen von de Falla nicht herausbringen, schon gar nicht, wenn ein so eleganter Klangzauberer wie Rubinstein am Flügel und hinter ihm das wohl farbkräftigste Orchester Amerikas sitzt.
Allerdings hat man im Falle des Werkes von de Falla auch von Ormandy nicht den Eindruck, daß er mehr will als einen wundervoll spielenden Pianisten begleiten. Das ist jedoch hier zu wenig. Wie man diese spanisch-französische Partitur in allen ihren Valeurs zum Leuchten bringt, wie man ihr farblich-rhythmisches Raffinement transparent macht, das hat Frühbeck de Burgos auf seiner schönen Electrola-Einspielung demonstriert. Ihm gegenüber bleibt Ormandy recht pauschal und großflächig. Der Pianist steht allzusehr im Vordergrund des Geschehens. Rubinstein spielt natürlich alle Trümpfe seines sanguinischen Musiziertemperaments genußvoll aus, und vor allem der virtuose Wirbel „In den Gärten der Sierra de Córdoba" mit dem ungemein stimmungsvollen Schluß rauscht – soweit es die Klangtechnik gestattet – in satter, blühender Farbigkeit auf. Aber wo in der Komposition das Pianistische weniger offenliegt, wie im ganzen ersten Satz, bleibt der Eindruck dank Ormandys mangelnder Differenzierung erheblich matter.
Weit mehr als de Fallas Impressionen ist das Klavierkonzert von Saint-Saëns ein pianistisches Paradestück. Was man hier zu erwarten hat, lassen schon die ersten, mit königlicher Gelassenheit und Klangopulenz hingestellten Klavierpassagen des präludierenden Andante sostenuto erkennen: ein an Eleganz, rhythmischer Nervigkeit, geistvoller Pointierung und locker hingeworfener Virtuosität schwerlich noch überbietbares Klavierspiel. Wie Rubinstein die kapriziösen Spielereien des Scherzos hinzaubert, wie er – man glaubt ihn dabei schmunzeln zu sehen – mit der leichten Trivialität des tänzelnden Seitengedankens jongliert, wie er schließlich das Tarantella-Finale zu temperamentvoller Brillanz steigert, ohne dabei den diesem Werk eigenen Bereich des Nobel-Kulinarischen zu überschreiten, das schon lohnt die Anschaffung der Platte und läßt den Rezensenten nicht um eine hohe Bewertung der Interpretation – dem gehobenen Durchschnitt des Orchestralen zum Trotz – herumkommen.

(3 b M Heco B 230/8) Rez.

E. Elgar (1857 bis 1934)

Konzert für Violoncello und Orchester e-moll op. 85 · Introduktion und Allegro für Streicher op. 47 · Serenade für Streicher e-moll op. 20

Jacqueline du Pré, Violoncello; London Symphony Orchestra (a); Allegri-Quartett (b); Sinfonia of London (b, c); Leitung Sir John Barbirolli

Electrola 1 C 063-00977 21.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Unter den Schallplatten, die nach dem Tod von Sir John Barbirolli im letzten Juli erschienen sind, scheint diese eine der individuellsten, weil die Emphase und sehnsüchtige Gewalt von Elgars Musik, die dennoch niemals im Billigen oder Effektvollen sich festrennt, Barbirollis Art der inneren Beteiligung und der Ausdrucksidentifikation in hohem Maße entgegenkommen. Seine Fähigkeit, Aufschwünge nachzuformen, sie mit sprechender, fast dramatischer Intensität aufzuladen, ohne je die Balance zu verlieren (die noch Puccinis ‚Madame Butterfly' zu adeln wußte), findet hier den entsprechenden kompositorischen Anlaß, um sich ganz entfalten zu können. Wenn es je gelingen sollte, Elgar auch auf dem Kontinent ein musikalisches Heimatrecht zu erwerben, diese Platte könnte die beredteste Fürsprache dafür einlegen. Gäbe es nicht ab und zu die Neigung, beim Aussingen der Schönheiten ein bißchen zu lange zu verweilen, was auf Kosten der zwar spätromantischen, aber doch klassizistisch bewußten Formkonsistenz der Musik geht, diese Interpretation wäre schlechthin ideal zu nennen.
Und der Glücksfall des Dirigenten kommt nicht allein; auch die Solistin, Jacqueline du Pré, deren instrumentales Engagement sonst gelegentlich die von der Komposition gesetzten Grenzen zu überwuchern pflegt, findet in Elgars spätem Cellokonzert all die Elemente, die sich ihr Temperament zu wünschen scheint: Kantilenen von grandioser Weitbogigkeit, träumerisches Sich-Verlieren und kraftvoll selbstbewußte Auftritte, daneben eine Fülle hochvirtuoser Episoden, die das gesamte technische Vermögen der immer noch jungen Cellistin herausfordern und an denen sie ihre spielerische Überlegenheit beweisen kann. Von all ihren Einspielungen der konzertanten Cello-Literatur überzeugt mich diese am meisten, auch weil hier zudem eine nahtlose Übereinstimmung mit den Intentionen des Dirigenten gelungen ist.

(6 v C Leak Sandwich) U. D.

B. Bartók (1881 bis 1945)

Violinkonzert Nr. 2 · Rhapsodie Nr. 1 für Violine und Orchester

Henryk Szeryng, Violine; Concertgebouw-Orchester, Leitung Bernard Haitink

Philips 6500021 25.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	8

Mit der Numerierung als zweites wurde Bartóks Violinkonzert erst seit 1958 versehen, als aus dem Nachlaß der Widmungsträgerin Stefi Geyer das verloren geglaubte frühe Violinkonzert von 1908 wieder an die Öffentlichkeit gelangte. Ungleich gewichtiger als dies eher biographisch interessante erste Konzert zeigt das „eigentliche" Violinkonzert von 1938 die beiden Erkennungsmerkmale von Bartóks Reifestil: symmetrische Formgliederung und expressive Ausnutzung von Instrumentalvirtuosität. Gerade der zweite Punkt mag dazu geführt haben, daß Bartóks Violinkonzert – etwa im Vergleich zu den Klavierkonzerten – immer noch zu den Seltenheiten des Repertoires gehört. Insofern ist die Aufnahme mit Szeryng eine wirkliche Bereicherung, denn seine Leistung ist mit der seiner Vorgänger (Menuhin, Varga, Oistrach, Silverstein, Stern) zumindest gleichwertig, in der größeren Zahl der Fälle sogar eindeutig überlegen. Szeryng ist den technischen Schwierigkeiten vollauf gewachsen und überläßt sich seiner Neigung zu einem nur kultivierten Spiel (mit einigen Manierismen) auch nur an vereinzelten Stellen.
Dagegen hat das Concertgebouw-Orchester einige Mühe, seiner Tradition als Uraufführungsorchester dieses Konzerts (unter Mengelberg mit Zoltán Székely als Solisten) gerecht zu werden. Und zwar aus zwei Gründen: Einmal kann man Bernard Haitink bei all seiner einleuchtenden Liebe zur ‚Klassizität' der Komposition doch nicht ganz vom Vorwurf befreien, er ginge in seinem Hang zum Abmildern, Zähmen und Besänftigen (wenn es nicht schlichter Temperamentsmangel ist) ein bißchen zu weit; zum anderen haben die Aufnahmetechniker noch ein übriges getan und das Orchester zuliebe einer Vordergrundwirkung des Solisten allzu indirekt spielen lassen, so daß die wichtigen Farben ihre Prägnanz verlieren (die Harfenakkorde des Anfangs etwa wie Orgel mit gedacktem Register klingen) und das musikalische Geschehen sich wie auf zwei Ebenen entwickelt. Die innige Verwebung des Soloparts mit dem Orchester, wie sie die Komposition im Gegensatz zu manchem dürftigeren tradi-

tionellen Muster energisch verficht, kann so nicht stattfinden. Und Haitink dirigiert (aus eigenem wie fremdem Verschulden) im Vergleich zu den mancherlei Spielarten seiner Vorgänger (Furtwängler, Dorati, Fricsay, Roschdestwenskij, Leinsdorf, Bernstein) den unprofiliertesten, vielfach ausgesprochen vagen Orchesterpart des Bartókschen Violinkonzerts.

(6 v C Leak Sandwich) U. D.

D. Schostakowitsch (geb. 1906)

Violinsonate op. 134

David Oistrach, Violine; Swjatoslaw Richter, Klavier

Ariola-eurodisc 80531 PK 21.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Die Aufnahme wurde als Mitschnitt eines öffentlichen Konzerts im Moskauer Konservatorium, Mai 1969, gemacht. Klangtechnisch gelang sie ausgezeichnet. Die Saalgeräusche sind minimal, jedenfalls kaum störend, so daß das Ganze einer Studioproduktion nur wenig nachsteht.

Schostakowitschs Violinsonate aus dem Jahre 1968, David Oistrach zum 60. Geburtstag gewidmet, ist ein seltsam abstraktes Stück. Es spricht die Sprache eines großen Könners, dem das tonale Idiom, an dessen bis zur Banalität vorgetriebenen Auslaugung er selbst kräftig mitgewirkt hat, kaum noch tragfähig erscheint, der sich aber dennoch zu einer konsequenten Aufgabe des ausgelaugten Materials nicht durchzuringen vermag. Zweifellos wäre dieser Dreisätzer zu Zeiten der stalinistischen Kulturreglementierung als formalistisch verdammt worden. Der erste Satz experimentiert mit Quartkonstruktionen und Zwölfton-Bildungen, ohne daß – wie beim frühen Schönberg – die harmonischen Sprengkräfte solcher Mittel konsequent wirksam würden. Der meist zwei- und dreistimmig geführte Satz bewegt sich eher in modalen, archaisierenden Bahnen. Das Mittelstück, ein brisantes Allegretto, hat harten, virtuosen Toccaten-Charakter. Den Schluß macht – analog dem gleichfalls für Oistrach geschriebenen Violinkonzert – eine breit angelegte, ein sehr weit geschwungenes Thema abwandelnde Passacaglia, die sich wiederum tonaler Eindeutigkeit entzieht und von imponierender Meisterschaft phantasievoller Kombinatorik zeugt. Das Werk wirkt in seiner ernsten, grüblerischen Ausdruckshaltung wie ein Abtasten von Grenzen, die zu überschreiten sich der vierundsechzigjährige Komponist nicht mehr zutraut oder als Markenartikel offiziellen sowjetischen Kulturprestiges nicht zutrauen darf. Ein Operieren in „Grenznähe", das trotz der zweifellos überzogenen Dimensionen der Sonate einer gewissen Eindruckskraft nicht entbehrt. Jedenfalls ist von dem Populär-Optimismus etwa der mittleren Sinfonien nichts mehr zu spüren.

Gestalterisch dürfte die Wiedergabe durch den Widmungsträger Authentizität beanspruchen können. Oistrach wie Richter bohren sich in das klangdeklamatorische Pathos dieser Musik geradezu hinein. Die Darstellung ist von ungeheurer Intensität und im Mittelsatz von aggressiver Direktheit. Allerdings spielt Oistrach nicht nur hier, sondern auch in den ruhigen Ecksätzen mit befremdlich scharfer, unflexibler Tongebung, stellenweise geradezu rauh. Vielleicht führte die bekenntnishafte Inbrunst seines Einsatzes für das anspruchsvolle, nicht leicht zugängliche Werk im Verein mit der Spannung einer Live-Wiedergabe zu einer Art von Überdruck, der auf diese Weise kompensiert wird.

(3 b M Heco B 230/8) A. B.

Cembalokonzerte von J. S. Bach und C. Ph. E. Bach

J. S. Bach (1685 bis 1750): Concerto d-moll BWV 1052 für Cembalo, Streichorchester und Basso continuo · C. Ph. E. Bach (1714 bis 1788): Concerto doppio F-dur Wq 46 für 2 Cembali, 2 Hörner, Streicher und Basso continuo

Gustav Leonhardt und Alan Curtis, Cembalo; Collegium aureum

harmonia mundi HM 30509 K 21.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Die Platte ist eine Neukopplung von zwei bestens vertrauten Aufnahmen. Das wohl populärste Cembalokonzert Johann Sebastians erschien ursprünglich zusammen mit Leclairs D-dur-Violinkonzert op. 7/2 auf HM 30699 und wurde im Heft 4/66 rezensiert. Das Doppelkonzert seines berühmtesten Sohnes steht seinerseits immer noch im Katalog unter der Originalnummer (HM 30817, siehe Heft 6/67). Da es dort mit der m. W. einzigen Einspielung des Cellokonzerts Wq 171 vereint ist, kommt der früheren Platte der zweifellos größere Repertoirewert zu. Wem es jedoch hauptsächlich um das d-moll-Werk geht, dem kann die schwungvoll federnde Wiedergabe durch G. Leonhardt und das Collegium aureum sowohl wegen ihrer musikalischen Meriten als aufgrund ihrer akustischen Qualität unbedenklich empfohlen werden.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

Lautenmusik aus Frankreich und England

Pierre Attaignant (Ende 15. Jh. bis 1553): Gaillarde · Chanson „Tant que vivray" · Pavane „La Rote de Rode" · Chanson „Destre amoureux" · Basse-danse „Tous mes amys" · Basses-danses „La roque" et „Sans roche" · Basse-danse „La brosse" avec Recoupe et Tordion · Jean-Baptiste Besard (um 1567 bis 1625): Prélude de 6. Bocquet · Gaillarde · Bransle · Volte · Courante · Villanella · Bransle · Bransle gay · Jacques Bittner (17. Jh.): Suite g-moll · Thomas Mace 1613 bis 1709): Suite d-moll

Walter Gerwig, Laute

harmonia mundi HM 30180 L 16.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

„Kostbares entdecken, Seltenes fördern, Wertvolles bewahren" – seit allem Anfang an waren es die drei Leitgedanken, welche die Programmpolitik der harmonia mundi bestimmten. Ihnen ist sie immer treu geblieben, und die vorliegende Produktion beweist es einmal mehr. Wie selten die Gelegenheit vorkommt, die hier gebotenen Werke zu hören, wird aus eigener Erfahrung jeder wissen, der Konzerte besucht und Schallplatten sammelt. Wie kostbar diese Stücke sind – auch wenn sie von wenig bekannten Komponisten wie Bittner und Mace stammen –, davon gewinnt man gleich Überzeugung und bei jedem weiteren Hören erneut Bestätigung. Mit welchem Recht schließlich jede Interpretation des unvergessenen Lautenisten Walter Gerwig es verdient, auch für die jüngeren und kommenden Generationen bewahrt zu werden, haben wir an dieser Stelle schon so oft betont, daß wir die Neuveröffentlichung dieser Aufnahmen (die ursprünglich auf zwei 25-cm-Mono-Platten à 15.– DM erschienen waren) nicht freudig genug begrüßen können, zumal die Klangtechnik so gut wie keine Altersspuren verrät. Die DGG wäre gut beraten, einem solchen Beispiel zu folgen und die in ihrem Archiv befindlichen Einspielungen des Künstlers wieder zugänglich zu machen.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

Musik in Versailles

Marin Marais (1656–1728): La sonnerie de Sainte Geneviève du Mont à Paris für Violine, Viola da gamba und Basso continuo · Tombeau de Mr. de Sainte Colombe für Viola da gamba und Basso continuo · Jean-Henri d'Anglebert (1635–1691): Prélude in d aus den Pièces de Clavecin · Antoine Forqueray (1672–1745): Suite Nr. 5 c-moll für Viola da gamba und Basso continuo

Sigiswald Kuijken, Violine und Viola da gamba; Wieland Kuijken, Viola da gamba; Gustav Leonhardt, Cembalo

harmonia mundi HM 30514 K 21.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Marin Marais, der große Virtuose der Viola da gamba am Hofe des Sonnenkönigs, ist von der Schallplatte verhältnismäßig gut bedient worden: August Wenzinger, der große Meister des Instruments in unseren Tagen, hat seinen Suiten nicht weniger als drei Platten (eine davon schon bei harmonia mundi) gewidmet und auch der Concentus Musicus tat ein übriges, um ihm zur gebührenden Anerkennung zu verhelfen. Erfreulich an der vorliegenden Neuerscheinung ist zunächst, daß sie uns zwei Kompositionen Marais' vermittelt, die bisher im Repertoire fehlten: die hochinteressante „Sonnerie", eine mit fast mathematischer Präzision auf einem Basso ostinato aufgebaute Nachahmung des Glockengeläutes einer Pariser Kirche, und das eindrucksvolle klingende Denkmal, welches Marais seinem einstigen Gambenlehrer gesetzt hat. Viel weniger gut vertreten als Marais war bisher Antoine Forqueray, der nicht nur sein jüngerer und größter Rivale war, sondern auch der einzige, der es vermochte, dessen ohnehin unübertreffliche Fertigkeit im Gambenspiel überhaupt zu erreichen. Von seinen Suiten besitzen wir schon die Zweite auf einer Concert-Hall-Platte (SMS 2496, siehe Heft 2/68), und es lohnt sich jetzt auch, die Fünfte kennenzulernen. Diese Kompositionen, die der Sohn des Meisters veröffentlichte und wegen ihres hohen Schwierigkeitsgrades mit Fingersätzen versah, stellen den Spieler vor ungewöhnliche technische Anforderungen, denen der Interpret der vorliegenden Einspielung weitestgehend gerecht wird, aber die starke Halligkeit der Aufnahme beeinträchtigt nicht unerheblich die Transparenz des Stimmgeflechtes. Ergänzt wird die Platte durch eines jener improvisatorisch, ja fast rhapsodisch wirkenden

Préludes non mesurés, welche die Verwandtschaft der frühen Cembalomusik mit der Kunst der Lautenisten mit besonderer Deutlichkeit erkennen lassen.
(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

Historische Orgeln: Westfalen

Abteikirche Marienmünster: N. Bruhns · D. Buxtehude

Pfarrkirche Corvey: A. van den Kerckhoven · H. Isaac · J. P. Sweelinck · M. van den Gheyn

Abteikirche Marienfeld: J.-F. Dandrieu · L. Marchand

An den Orgeln: Fritz Soddemann

Christophorus SCGLX 75971 21.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Den Landschaften Niedersachsen, Oberschwaben und Bayern folgt Westfalen – wenn die verdienstvolle Reihe durchhält, werden ihre Sammler eines Tages einen „Kleinen Polyglott" deutscher Denkmalsorgeln im Plattenschrank haben. Im Zeitalter der „Nebenher-Bildungsreisen" im eigenen Wagen ist das eine brauchbare Anregung, die dazu ordnende Funktion gegenüber den „Orgelmonographien" erfüllen kann. Andreas Schneider (vor 1640 bis 1685) und Johann Patroclus Möller (Müller) (1698 bis 1772) vertreten charaktervoll den geschichtlichen Höhepunkt westfälischen Orgelbaues, der mit den Baders begann und Zeugnis eines wertvoll-zähen Traditionsbewußtseins wurde. So finden wir bei ihnen in der Mitte des 18. Jahrhunderts Springladen; Schneider führt die trichterförmige Gambe ein, Möller jedoch vereint in seinem Werk barocke Eigenschaften in klassisch-ausgewogener Gestaltung. Die prinzipalbestimmte, mit Aliquoten und Zungen ausgeschmückte Kombination von Haupt-, Brust- und Pedalwerk wird bei ihm stets durch ein selbständiges, umfangreiches Rückpositiv (vom Hauptwerk nur durch 8'- statt 16'-Basis geschieden) wirkungsvoll ergänzt. Hier wäre eine noch deutlichere Plastizität aufnahmetechnisch erstrebenswert gewesen. Soddemanns Werkauswahl läßt Überlegtheit, Farbe und Geschmack erkennen – und gute Vertrautheit mit den Orgeln. Sein im besten Sinne solides Spiel entspricht den Anforderungen dieser Reihe.
(14 m H Wharfedale Dovedale III) Ch. B.

Klaviermusik

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

Klaviersonate Nr. 21 C-dur op. 53 „Waldstein"; Andante favori F-dur WoO 57; Klaviersonate Nr. 30 E-dur op. 109

Jacob Lateiner, Klavier

RCA Dynagroove LSC 3173 25.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Einem Virtuosentyp wie Lateiner liegt naturgemäß die Waldsteinsonate mehr als das zwischen kantabler Poesie und Aufbegehren ständig wechselnde Spätwerk. Er spielt den ersten Satz sehr schnell, ohne jedoch ganz die plastische Durchartikulierung, die der keineswegs langsamere Gulda hier so faszinierend an den Tag legt, zu erreichen. Manches klingt bei Lateiner etwas al fresco, was auch an seiner sklavischen Beachtung von Beethovens für den modernen Flügel nicht immer brauchbaren Pedalisierungsvorschriften liegen mag. Bezeichnend ist, daß er dort, wo „Ausdruck" verlangt wird, in die Gefahr der Deklamatorik gerät, was für das überleitende Adagio molto von op. 53 genauso gilt wie für die Adagio-Einschübe im ersten Satz von op. 109 und das Variationenthema sowie die vierte Variation dieser Sonate. Hier hat man das Gefühl, daß er, der Virtuose, seine Fähigkeit, „ausdrucksvoll" zu spielen, allzu geflissentlich demonstrieren will. Auffallend ruhig nimmt er das Finalrondo der Waldsteinsonate; der leicht verschleierte Beginn hat überraschend viel Poesie. Aber dann gerät der Satz nicht geschlossen genug, weil er stellenweise nicht recht fließen will. Dennoch hat die Darstellung dieses op. 53 als Ganzes pianistischen Glanz und zupackende Energie.

Daß die späte E-dur-Sonate nicht seine ureigenste Welt ist, läßt Lateiner bereits in den ersten Takten erkennen. Das vivace ma non tropo entbehrt der schwebenden Kantabilität, es wirkt fast etüdenhaft nüchtern. Das Prestissimo wird so schnell gespielt, daß das geforderte marcato relativiert erscheint: schon im 6. Takt kommt der Oktavsprung b-b nicht mehr klar heraus. Wiederum zeigt ein Vergleich mit Gulda, wie man diesen Satz bei fast gleichem scharfem Zeitmaß und dem hier durchaus geforderten Ausdruck des Gehetzten markant ausspielen kann. Das ariose Thema des Variationensatzes „mit innigster Empfindung" und damit dennoch schlicht-gesangvoll zu spielen, ist Lateiner nicht gegeben. Hier wie in der ersten Variation gibt es zu viele Drücker und aufgesetzte Crescendi und Diminuendi, von denen Beethovens Text nichts weiß. Bei allem unbestreitbaren pianistischen Niveau wirkt die Wiedergabe dieser E-dur-Sonate zu geflissentlich, rhetorisch.

Das ursprünglich als Mittelsatz der Waldsteinsonate fungierende Andante F-dur spielt Lateiner so warm und volltimbriert aus, daß es den leicht biedermeierlichen Anflug, der wohl zu seiner Eliminierung aus der Sonate führte, völlig verliert. In dieser kraftvollen Konturierung würde es zwischen den beiden großen C-dur-Sätzen beinahe eine gute Figur machen.

Ein bedeutendes Positivum der Aufnahme ist der warme, vollmundige Klavierton Lateiners, der an Rubinstein gemahnt. Er kommt auf der Platte schön und präsent heraus. Die Fertigung befriedigt nicht ganz, kommt es doch hie und da zu Klirren.
(3 b M Dovedale III) A. B.

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

Variationen über

I) „Rule Britania" WoO 79
„Es war einmal ein alter Mann"
„Kind, willst du ruhig schlafen" WoO 75
„Vieni amore" WoO 65

II) „God save the King" WoO 78
„La stessa, la stessissima" WoO 73
„Une fièvre brûlante" WoO 72
ein eigenes Thema G-dur WoO 77
„Menuett à la Vignano" WoO 68
„Nel cor più non mi sento" WoO 70

John Ogdon, Klavier

Electrola 053-02 071 und 053-02 075
je 16.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Der formgeschichtliche Fortschritt von Beethovens großen Klaviervariationen zwischen den F-dur-Variationen op. 34 und den Diabelli-Variationen liegt darin, daß er der figurativen Variation seiner Vorgänger den Typus der strukturalen Variation entgegensetzte – eine Gegebenheit, die Beethovens bedeutende Variationswerke mindestens auf die gleiche Wertstufe stellt wie die der besten Klaviersonaten. Davon kann bezüglich der auf diesen beiden Platten enthaltenen Werken, die quantitativ die Hälfte von Beethovens Klaviervariationen repräsentieren, keine Rede sein; hier handelt es sich um tradierte Veränderungsweisen, zum Teil Gelegenheitsarbeiten, die nur in Momenten den späteren Beethoven durchschimmern lassen – so z. B. in den 24 Variationen über Righinis „Vieni amore", die der Komponist elf Jahre nach ihrem Entstehen (1790) überarbeitete. Dennoch sind diese Platten nicht zu unterschätzen, zumal John Ogdon sich nicht der Mühe hingibt, aus den Noten mehr herauszulesen, als in ihnen steckt. Pianistisch gibt es nichts einzuwenden, plattentechnisch auch nicht. – Eine Bereicherung unserer Beethovenkenntnis vom Rande her.
(2 p Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

F. Schubert (1797 bis 1828)

Das gesamte Klavierwerk

Gilbert Schuchter, Klavier

Tudor 0903-17 210.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Eins der gröbsten Ärgernisse unseres Musiklebens ist in der Tatsache zu sehen, daß es einen Komponisten gibt, dessen Werk durch Popularität zerstört wird. Ich meine Franz Schubert, der weitgehend immer noch so interpretiert wird, als stamme er direkt aus dem Dreimäderlhaus. Daß die Sinfonien Schuberts immer noch in korrumpierten Ausgaben gespielt werden, ist immerhin seit vier bzw. drei Jahren bekannt, als Schallplattenaufnahmen der Sinfonien in gereinigten Texten erschienen, Aufnahmen, für die die Dirigenten Denis Vaughan und Wolfgang Sawallisch verantwortlich zeichneten. Eine parallele Revision tradierter Verfälschung ist jetzt bezüglich des Klavierwerks zu vermelden. Der Salzburger Pianist Gilbert Schuchter hat für die Münchener Firma Tudor Schuberts Klaviersonaten, Klavierstücke sowie weite Teile der klavieristischen Tanzmusik in einer Kassette eingespielt, deren fünfzehn Platten mit einem Verkaufspreis von 210.– DM preisgünstig angeboten werden. In dieser gigantischen Edition werden jene grundsätzlichen Fehler korrigiert, die – abgesehen von wenigen Pianisten – landauf, landab mit Inbrunst gespielt werden und für die die bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft erschienene Aufnahme der Klaviersonaten Schubert mit Wilhelm Kempff genannt sei (Rezension in Heft 12/70).

Gilbert Schuchter, Professor am Salzburger Mozarteum und mit fast fünfzig Jahren am Beginn einer neuen Karriere stehend (die erste hatte er als Wunderkind, eine zweite – dirigentische – kam nicht zustande), Gilbert Schuchter macht endlich und konsequent Ernst mit drei Forderungen, die

aus der Erkenntnis des Schubertschen Formprinzips abzuleiten sind. Die erste entspringt der von Hans Hollander schon vor zehn Jahren geäußerten Erkenntnis, daß Schuberts „Kammermusik" sich durch eine Art von permanentem Spätstil auszeichnet. Hollander formulierte seine psychologisierende, aus einer Untersuchung der von Schubert bevorzugten rhythmischen Muster gewonnene Interpretation so: „Bei Schubert ist der Todesgedanke zeitlebens gegenwärtig gewesen, (und zwar) aus dem Bewußtsein, daß Leben und Tod ... sich miteinander integrieren." Der avantgardistische Komponist Dieter Schnebel verfolgte diesen Gedanken in einem Essay über die musikalischen Zeitstrukturen Schuberts: „Schuberts Verfahren der Zeitstrukturierung ermöglicht die Gestaltung höchst unterschiedlicher Zeitphänomene. So gibt es Verläufe, wo nichts weitergeht, Musik sozusagen auf der Stelle tritt ... Anderswo artikuliert Schubert Zeit so, daß die Impulse, welche ..., Zeitfluß erst hörbar machen, Kontinuität vermeiden: die Pulsation wird aufgehalten, ja unterbrochen." Eine dritte Erkenntnis, die eine praktische Konsequenz aus den beiden vorgenannten gewinnt, ist Meinhard Winkler, dem Produzenten der Schubert-Aufnahmen mit Gilbert Schuchter, zu verdanken. Im überaus umfangreichen und trotz gelegentlicher Blumigkeiten sehr informativen Beiheft zur Tudor-Kassette schreibt Winkler: „War es bei den Klassikern Grundsatz, die Spielgeschwindigkeit eines Sonatensatzes von seinem Kopfthema festzulegen, so leitet sie sich bei Schubert von seinem zweiten, dem lyrischen Thema ... ab. Dieses bestimmt das Tempo des Satzes, was zu einer ruhigeren, aber dafür um so monumentaleren Gesamtkonzeption führen muß."

Damit wird auf dreierlei Weise Schuberts immer wieder verkanntes episierendes Formgesetz verbalisiert, wird Schuberts Autonomie gegenüber Beethoven geklärt. Schuberts Musik kennt nicht Beethovens funktional geordnetes Nacheinander, sondern ein im vorhinein nicht durchschaubares Nebeneinander, das die mögliche Gleichzeitigkeit von verschiedenen Form- und Ausdrucksmomenten beinhaltet. In Schuberts musikalischer Landschaft liegen, wie es Adorno einmal formulierte, „ungeschieden Schicksal und Versöhnung beieinander". Die innere Form von Schuberts Musik ist digressiv, an einer Funktionsästhetik gemessen: bleiern und brüchig zugleich; Versagen, Erstarrung und Tod in sich bergend. Leider hat man diese Tatsache, auf dem Pfad einer kleinbürgerlichen Psychologie irregeleitet, mit Sentimentalität verwechselt.

Bezüglich der Klaviermusik verdanken wir die ersten Versuche einer Revision des verfälschten Schubert-Bildes Artur Schnabel und Eduard Erdmann, die in den dreißiger und vierziger Jahren Korrektiv-Interpretationen der Öffentlichkeit mitteilten. Nach dem zweiten Weltkrieg sind besonders Rudolf Serkin und Sviatoslav Richter zu erwähnen, denen sich ihre jüngeren Kollegen Vladimir Ashkenazy, Paul Badura-Skoda, Alfred Brendel und Friedrich Gulda anschlossen (nicht zu vergessen die erste Gesamtaufnahme der Klaviersonaten Schuberts, die Friedrich Wührer Ende der fünfziger Jahre herausbrachte). Aber den richtigen ganzen Schubert in seiner Klaviermusik haben wir erst jetzt mit Gilbert Schuchters Einspielung gewonnen. In Schuchters bleierner Interpretation, in seiner strikt episierenden Musizierhaltung, in der Schubert ebenso ungewohnt wie erdrückend klingt, wird das nachvollzogen, was Dieter Schnebel von Schuberts Musik überhaupt sagte: „Schubert, der in der freigesetzten Zeit seiner Musik vom Glück zu singen weiß wie kaum einer, redet als der ältere Zeitgenosse Georg Büchners ebenso davon, daß alles verloren sei. Daher ist es eine Utopie, daß Zeit freiwerde, statt ständig beengt zum temps perdu zu werden. Indem er ... desillusionierend die reprimierte Zeit darstellt, somit sagt, es sei noch lange nicht soweit, stimuliert er jene aktive und verzweifelte Hoffnung, welche einzig das Utopische zu realisieren vermag."

Die von Schuchter eingesetzten interpretatorischen Mittel sind an Simplizität nicht zu überbieten: Raum für pianistische Selbstinszenierung gibt er nicht frei. Entscheidend, besonders in den Sonaten-Kopfsätzen, die extrem langsamen Tempi, die ihm über den ganzen Satz hinweg zu einer einheitlichen Gangart verhelfen. Durch diese, noch über Schnabel, Serkin und Richter hinausgehende Langsamkeit kann Schuchter auf die Wiederholung von Expositionen verzichten: das epische Schreiten ist genau eingefangen, und die interlineare Umwandlung von daktylischen Marschierrhythmen in trauermarschähnliche, an manchen sinfonischen Satz Mahlers gemahnende Gebilde wird erregend getroffen. Da Schuchter, als hätte er Schnebel gelesen, Schuberts Zeitbegriff nicht durch die klassische Stauungs- und Auflösungsdramaturgie verfälscht, greift er – um die Ungenügsamkeit des Metrums gegenüber dieser Art von Musik deutlich werden zu lassen – zu einem von Artur Schnabel entlehnten Kunstgriff: der Verschleppung von auftaktigen Noten. Dadurch werden die langsamen Grundtempi immer wieder wie in Frage gestellt; Zeit als musikalischer Begriff befreit sich tatsächlich von funktionaler Verengung, wird frei, so daß sich Schuberts harmonische Verkrampfungen als die Freiheit eines kompositionstechnischen Materialwertes gegenüber funktionaler Zielrichtung erweisen.

Zwar wird es bei Schuchters langsamem Spieltempo manchmal unklar – zumal bei triolischen Figuren –, welche Struktur das Metrum hat, der Rhythmus aber wird insgesamt genau wiedergegeben – besonders auffällig in den verschiedenen Tanzformen, die Schuchter unerhört genau differenziert. Ebenso sachgerecht ist Schuchters Pedalisierung, die zu erstaunlichen Wirkungen kommt, wenn – wie etwa im langsamen Satz der A-dur-Sonate D. 959 – der letzte Ton einer vorübergegangenen Phrase liegenbleibt. Anfechtbar ist Schuchter lediglich in drei Punkten. Im überaus langsamen Tempo des Kopfsatzes der a-moll-Sonate D. 784, in dem völlig überdehnten und nicht alla breve phrasierten Kopfsatz der D-dur-Sonate D. 850 sowie jenem Zwischenteil in As, den Schubert für das Es-dur-Impromptu D. 946 Nr. 2 nachkomponierte: zwei Handvoll Takte, die in keinem Moment zu ihrer authentischen Umgebung passen. Dieses kleine Malheur entspringt der editorischen Genauigkeit der Aufnahmen, die den wissenschaftlich besten (hier allerdings zu wissenschaftlichen) Text enthalten und neben zahlreichen Fragmenten dem Käufer auch die erst vor zwei Jahren aufgefundene Grazer Fantasie – ein allerdings recht belangloses Stück – bieten. Da auch die Plattentechnik erstklassig ist (der typische Bösendorfer-Klang des Flügels ist genau wiedergegeben), muß diese Kassette als eine diskografisch-editorische Tat von höchster Bedeutung bezeichnet werden. Der mutige Schritt der kleinen Firma Tudor beschämt die marktbeherrschenden Großfirmen.

(2 p Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

F. Schubert (1797 bis 1828)

Wanderer-Fantasie D. 760
Variationen F-dur D. 156
Klaviersonate A-dur D. 664
Dimitrij Baschkirow, Klavier
eurodisc 79 643 KK — 21.– DM

Interpretation: 6
Repertoirewert: 2
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 7

Eine Schubert-Interpretation landläufigen Musters: in den Tempi überhetzt, in der Rhythmisierung mit virtuosen Freiheiten aufwartend, in der pianistischen Kultur frappierend, in der Phrasierung um „romantische" Gefälligkeit bemüht – nutzloses Unterfangen, da wir mit Gilbert Schuchters Aufnahmen endlich jenen Schubert in postumer Natur besitzen, der in diesen Spalten oft genug gefordert worden ist. – Guter Klavierklang, unruhige Oberfläche.

(2 Ortofon M 15 Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

R. Schumann (1810 bis 1856)

Variationen über ein Thema von Clara Wieck op. 14
Kreisleriana op. 16
Vladimir Horowitz, Klavier
CBS S 72 841 — 25.– DM

Interpretation: 9
Repertoirewert: 9
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 9

Das Faszinosum Horowitz scheint unerschöpflich zu sein. In seiner Interpretation der „Kreisleriana" wartet er, vielleicht entgegen üblichen Erwartungen, nicht mit einer düster verklärten Virtuosität auf, sondern – trotz textlicher Freizügigkeit – mit einer zurückhaltenden Geschlossenheit, einer strukturalen Freilegung verschiedener Stimmen und Stimmungen dank einer immer noch stupenden Technik. Dämonische Verzückung versucht der Pianist keineswegs auf einem silbernen Tablett zum Hörer zu präsentieren, eher fallen gewisse Sprödigkeiten und winzige Nachlässigkeiten auf, die aber nichts daran ändern, daß diese Aufnahme die derzeit überragende ist. – Die Wieck-Variationen fallen dagegen etwas ab, sie hat Horowitz auf einer älteren RCA-Platte engagierter und überzeugender gespielt. – Klang und Pressung der Platte sind in Ordnung.

(2 p Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

P. Kont (geb. 1920)

Sieben Sonaten für Klavier
Hans Kann, Klavier
Preiser Records SPR 3208 — 19.– DM

Interpretation: 7
Repertoirewert: 2
Aufnahme-, Klangqualität: 8
Oberfläche: 8

Der Komponist Paul Kont wird auf dem anonymen Plattenkommentar als „einer der führenden Köpfe der Neuen Musik in Österreich" vorgestellt. Dem Rezensenten ist der Name bislang nocht nicht begegnet, und er hat nach dem Abhören dieser Platte kaum das Gefühl, nunmehr eine arge

musikalische Bildungslücke geschlossen zu haben. Den jungen österreichischen Komponisten sei bescheinigt, daß sich in ihrem Land in Sachen Neuer Musik nun doch einiges mehr tut, als die Bekanntschaft mit der Musik dieses „führenden Kopfes“ vermuten läßt.
Daß ein fünfundzwanzigjähriger Wiener, der in den entscheidenden Jahren seiner musikalischen Entwicklung vom lebendigen Strom der Neuen Musik abgeschnitten war, weil man ihn „Heim ins Reich“ geholt hatte, der Faszinationskraft von Strawinskys trokkenem Neo-Klassizismus erlag, ist verzeihlich. Man wundert sich also nicht, in den 1945/46 geschriebenen beiden ersten Sonaten Strawinsky, Saties ausgedünnte Zweistimmigkeit, Music Hall und Hanon-Ostinati in simpelster tonaler Aufreihung beieinander zu finden. Selbst wenn in der dritten Sonate das Allegro barbaro Bartoks als weiterer Erlebnis-Nachholbereich auftaucht – man zählt das Jahr 1947 – besagt das wenig, sofern sich nicht die Frage stellt, weshalb ein Produzent einen kompositorischen Nachhol-Kursus auf der Schallplatte verewigt. Wenn aber durch den Schluß der siebenten Sonate, die immerhin aus dem Jahre 1965 stammt, immer noch Strawinsky geistert, nachdem es vorher so etwas wie Hommage à Chopin gegeben hatte, ist man verstimmt. Über den Ragtime ist schließlich auch die österreichische neue Musik mittlerweile hinausgelangt. Relativ am interessantesten gibt sich noch die sechste Sonate, deren Schweifen in freitonalen Bereichen von ferne an den Schönberg der atonalen Periode erinnert. Passierten zwischendurch nur nicht immer so verteufelt banale Dinge!
Den psychologischen Schlüssel zu all dem gibt Kont in seinem kurzen Kommentar selbst. Da liest man u. a. von der „Entdeckung, daß ein Stück ‚festgehaltener Improvisation‘ von selbst die Merkmale einer bereits in sich durchgeführten Sonatenexposition angenommen hatte und somit vermutlich der biologische Gestus aufgespürt war, der in der Frühklassik zur Bildung der Sonate geführt hatte“. Wer nicht merkt, daß nicht der „biologische Gestus“, sondern das Vorhandensein des längst vertrauten Schemas eine Improvisation zur Sonatenexposition gerinnen läßt, der macht wohl auch den biologischen Gestus für Strawinsky- und Bartok-Reminiszenzen verantwortlich. Bleibt am Ende angesichts der anständigen pianistischen Leistung der Verdacht, daß Kann es zwar konnt', Kont es aber nicht kann.

(3 b M Dovedale III) A. B.

Kammermusik

L. van Beethoven (1770 bis 1828)

Streichquartett G-dur op. 18 Nr. 2

Gespielt auf den Originalinstrumenten aus dem Besitz Beethovens

Das Silzer-Quartett

Electrola C 053-28 906 16.– DM

Interpretation:	3
Repertoirewert:	0
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Laut Einführungstext ist die Tatsache zu rühmen, daß es sich um „klanglich hervorragende Musikinstrumente handelt, die als ehemaliger Besitz Ludwig van Beethovens wertvolle Erinnerungsstücke sind“ – doch die für diese Aufnahme benutzten Instrumente helfen den Interpreten keineswegs über deren Unzulänglichkeiten hinweg. Da hilft auch wütendes Schnauben aus dem rechten Kanal, da hilft auch ein Nebengeräusch nichts, das wie ein nebenan im Leerlauf blubbernder Dieselmotor klingt – hier wird echt bemüht und echt dilettantisch gespielt. Was diese Aufnahme, die gottlob nur wenig Musik enthält, soll, steht in den Sternen.

(2 p Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

L. v. Beethoven (1770 bis 1827)

Sämtliche Klaviertrios: Es-dur, G-dur, c-moll op. 1; D-dur, Es-dur op. 70; B-dur op. 97; B-dur-Allegretto, Es-dur-Trio, Es-dur-Allegretto op. post.; 14 Variationen Es-dur über ein Originalthema op. 44; 10 Variationen über „Ich bin der Schneider Kakadu“ op. 121 a; Klarinetten-Trio B-dur op. 11

Daniel Barenboim, Klavier; Pinchas Zukerman, Violine; Jacqueline du Pré, Violoncello; Gervase de Peyer, Klarinette

Electrola 1 C 163-02 046/50

Subskriptionspreis 59.– DM
(statt 105.– DM)

Interpretation:	6
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	7

Zweifellos, an musikalischem Elan und spielerischen Fähigkeiten fehlt es bei diesem jugendlichen Star-Trio nicht. Und darin herrscht zwischen Barenboim (28), Jacqueline du Pré (25) und Zukerman (22) auch Übereinstimmung; sie sind alle drei davon überzeugt, daß man Beethovens Klaviertrios so konzertant und wirkungsvoll, wie es möglich ist, spielen solle. Und sie alle drei verfügen über instrumentale Qualitäten, ja eine selbstsichere virtuose Allüre, um dieses Konzept auch ohne Einbußen umsetzen zu können. Entgegen der Tatsache, daß es sich um Kammermusik handelt, die eigentlich mehr durch sich selbst, aus eigener musikalischer Befugnis zu sprechen weiß, scheuen sie sich nicht, ein Arsenal an Nuancen, nachdrücklichen Farbabstufungen und Beleuchtungseffekten aufzubieten, quasi Zusatzscheinwerfer einzusetzen, um möglichst schöne Bildwirkungen zu erreichen. Barenboim ist dabei eher das treibende Element, während die beiden Streicher, vor allem die Cellistin, mehr zum Verweilen, zum genüßlichen Ausspielen zu neigen scheinen. Nur der Klarinettist de Peyer ist (im „Gassenhauer-Trio“) eigentlich frei von interpretatorischen Nebenabsichten und versucht einfach den Notentext zu realisieren.
Bei den frühen Trios – von dem ungesicherten Es-dur-Allegretto angeblich des 14jährigen über das dreisätzige Es-dur-Trio und die 14 Es-dur-Variationen bis zum Wiener Opus 1 des 23jährigen – dominiert die Absicht, die vor allem Barenboim vertritt, der Musik Mozart-Nähe zu erspielen. Die Tempi der schnellen Sätze werden angezogen und fast flüchtig genommen, die Artikulation auf Staccato-Gestik ausgerichtet und der Klang im ganzen gelichtet. Doch daneben stehen bravourös herausgepaukte Fortissimi und verschwebende Piano-Passagen, die das erkennbare Konzept verunsichern und diese Stücke zuweilen über Gebühr befrachten. Die Variationen des c-moll-Trios (op. 1,3) erhalten etwa wegen ihres überschaubaren formalen Charakters bei frischem Grundzeitmaß einen Zug zur Beschleunigung, der dem komponierten Sachverhalt keineswegs entspricht, dafür wird die Moll-Variation süß-schmelzend verlangsamt und romantisch abschattiert, so daß sich der Satz beidseits des vorgeschriebenen Andante cantabile, das Einfachheit im Vortrag fordern würde, bewegt und auf seltsame Weise außer Balance gerät. Einige unwirsche Akzente bestätigen daß sich die Spieler lieber in Positur setzen wollen als der Musik zu ihrer angestammten Geltung zu verhelfen. Der Charme des Scherzos von op. 1,1 oder auch der spielerische Ansatz des Finales im selben Trio werden übergangen, durch zuviel solistisches Engagement verdorben.
Man könnte meinen, die Unstimmigkeiten im Umkreis der Frühwerke würden sich bei der Interpretation der späteren Trios legen, weil da der wachsende kompositorische Anspruch einen natürlichen Widerpart bildet und auch genügend ‚Stoff‘ zur Darstellung anbietet. Aber die eigenwillige Unangepaßtheit der Wiedergabe nimmt da eher noch zu, eben weil sie noch mehr Anlässe zur Überzeichnung, zur absichtsvollen Demonstration des gipfelstürmerischen Individualstils liefert. Die aufgebotenen Mittel bleiben aber dieselben. Übrigens nehmen auch die spieltechnischen Imperfektionen zu. Schon der erste Satz des Geistertrios (op. 70, 1) läuft eher im Sinne des vorgeschriebenen ‚vivace con brio‘ ab, verliert dadurch allerdings die widerborstige Nachdrücklichkeit, auf die das ebenso vorgeschriebene Fortissimo und der Unisono-Anfang hindeuten würden. Und nachdem in diesem Satz kaum die angelegten Spannungen exponiert wurden, verzögert das Barenboim-Trio die Coda des Satzes, als gälte es, einem Ausbruch von Orkanstärke wenigstens einen begütigenden Schluß anzuhängen. Und das d-moll-„Geister“-Largo wird darauf um so exzessiver ausgespielt, wiederum – von der gespielten (nicht der komponierten) Formdisposition her – grundlos.
Für die beiden Allegretto-Mittelsätze des op. 70,2, die ein Prüffeld für Nuancierungskunst sind, fehlt einfach der natürliche, ungezwungene Ton, das Vermögen, gleichsam in der Musik, statt vor oder hinter ihr, nämlich in der eigenen Interpretation zu stehen. Und der musikalisch schwierige Finalsatz mit seinen unterbrochenen Bewegungsansätzen zerfällt dann, ohne daß seine musikalische Individualität oder wenigstens seine formale Funktion deutlich und einsichtig würden. – Beim Erzherzog-Trio (op. 97) wäre der vordergründig konzertante Wiedergabestil am angebrachtesten. Und manchmal scheint die Selbstimagination der Spieler hier auch die komponierte Großräumigkeit im Anheben und das sicher nicht zu leugnende Pathos mancher musikalischen Gesten zu treffen, aber im Zusammenwirken des Ganzen bleiben dann doch auf fatalere Weise als bei den vorangegangenen Trios schöne Teilmomente ohne Beziehung und zusammenschließende Zuordnung übrig. Der an sich schon unbeteiligtere Zukerman wirkt nun besonders distanziert (mit einem leisen Unterton von hilflos), während das Ehepaar Barenboim sich auf getrennten Wegen – er forcierend, sie intensivierend – dauernd in Bedeutsamkeit ergeht. Die Problematik der Formation Klaviertrio (mit allen Schwierigkeiten, zwischen Ungleichem eine Balance herzustellen) tritt hier in ein akutes Stadium. Vielleicht wäre es doch besser gewesen, sich erst einmal ans gründ-

lichere und längere Zusammenspielen, statt gleich ans fünf Platten starke Aufnehmen eines Gesamtzyklus zu machen. Denn so unbegabt sind diese weltweit gefeierten Begabten doch wirklich nicht.

(6 v C Leak Sandwich) U. D.

F. Schubert (1797 bis 1828)

Quartettsatz c-moll D. 703

Streichquintett C-dur D. 956 (a)

Weller-Quartett mit (a) Dietfried Gurtler, Violoncello

Decca SXL 21 212-B 21.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Schuberts Streichquintett, ein Gipfel romantischer Musik, bürdet jeder Interpretation das Handikap auf, daß es die alte Casals-Aufnahme aus dem Jahre 1952 gibt: eine in mancherlei Weise anfechtbare Lesart, aber eine, deren Fehler den Weg in die richtige Richtung weisen. Beim Weller-Quartett ist eher das Gegenteil der Fall: da werden zu schnelle Tempi angeschlagen, kontrarhythmische Figuren abgeschwächt, pochende Triolen beschleunigt, als gelte es, Schuberts Einzigartigkeit ihrer Sprengkraft zu entkleiden und auf ein Maß von jederzeitiger Konsumierbarkeit zurückzuschrauben. Das ist, einschließlich des Quartettsatzes, gefällig und handwerklich sauber gemacht, mit einer fast schon übertriebenen Tonschönheit inszeniert – aber von den Werken bleibt trotz aller spielerischen Qualitäten nur die Konsumierbarkeit zurück. Wer am Quintett interessiert ist und die Casals-Aufnahme (mit Stern, Schneider, Katims und Tortelier) nicht besitzt, sollte zur Amadeus-Interpretation greifen; sie liegt näher an Schubert als die (trotz eines tieffrequenten Störgeräuschs) hervorragend klingende des Weller-Quartetts.

(2 p Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

J. Brahms (1833 bis 1897)

a) Sämtliche Klavierquartette: Quartett für Klavier, Violine und Violoncello Nr. 1 g-moll op. 25, Nr. 2 A-dur op. 26, Nr. 3 c-moll op. 60

Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello f-moll op. 34

Variationen für Klavier über ein Thema von Robert Schumann fis-moll op. 9, Scherzo für Klavier es moll op. 4

b) Sämtliche Streichquartette: Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello Nr. 1 c-moll op. 51 Nr. 1, Nr. 2 a-moll op. 51 Nr. 2, Nr. 3 B-dur op. 67

Quintett für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello h-moll op. 115

Ungarisches Streichquartett: Zoltan Szekely, Michael Kuttner, Denes Koromzay, Gabor Magyar

George Solchany, Klavier; David Glazer, Klarinette

Electrola

a) C 163-10 730/33 X
Subskriptionspreis statt 84.– DM 58.– DM

b) C 163-10 735/37 X
Subskriptionspreis statt 63.– DM 48.– DM

	a)	b)
Interpretation:	8	9
Repertoirewert:	8	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9	9
Oberfläche:	9	9

Der unwiderstehliche Drang zum Profit, der sich zumeist in der unendlichen Wiederholung des bereits Vorhandenen austobt, zwingt die Kulturindustrie gelegentlich, in die dünner besiedelten Gebiete des Repertoires auszuweichen. So kommt etwas Vernünftiges oft weniger aus Freiheit – nach Plan – zustande, als – wenn überhaupt – trotzdem. Die List der Vernunft, die Hegel (im gleichen Jahr wie Beethoven geboren, aber nicht in gleicher Weise bedacht) darin am Werke gesehen hätte, ist demnach identisch mit der Schwäche der herrschenden Unvernunft.

Der in der Politik der großen Schallplattenfirmen deutlich sich abzeichnenden Tendenz zum geplanten Schwachsinn, zur Beschränkung der Reproduktion von Musik auf ein Stück eines Komponisten durch einen Interpreten (Karajan präsentiert Beethoven – die Fünfte? – nun auch wieder bei EMI) wirken die gleichen Gesellschaften doch auch immer wieder einmal entgegen.

So hat sich EMI auf die Veröffentlichung der Streichquartette und Klavierquartette von Brahms besonnen, die das Ungarische Streichquartett bereits im Februar 1968 und April 1969 einspielte. Dieser Veröffentlichung fehlt vom Komponisten, von seiner Musik, von deren Interpreten und last not least von deren Interpretation her alles das, was im allgemeinen als unerläßlich für Verkäuflichkeit angesehen wird, das Prätentiöse, Auftrumpfende; insofern ist sie ein Stück musikalischer Ideologiekritik.

Wollte die Herausgabe einer Gesamteinspielung von Beethovens Streichquartetten durch das Ungarische Streichquartett im Jahr der 70. Wiederkehr des Todestages von Brahms noch nicht viel besagen – im Beethovenjahr ist diese Brahmsinterpretation auch eine kritische Replik auf den, dessen Größe zwar für die ihm Nachfolgenden die Gefahr des Epigonentums heraufbeschwor, dessen revolutionäres Pathos ihnen aber auch – wie am Ende schon ihm selbst – etwas von Vergeblichkeit anzunehmen begann. Die Veröffentlichung der Interpretation dieser Musik zu diesem Zeitpunkt ist daher in einem kritischeren und deshalb authentischeren Sinne eine hommage à Beethoven, als es die Kagels zu sein vermöchte.

In allen genannten Werken von Brahms von op. 34 bis op. 67 ist Beethoven thematisch gegenwärtig vor allem im Stakkato – Motiv aus f-moll Sonate und c-moll Sinfonie – im Material vergegenständlichte Forderung nach musikalischer Spontaneität.

Brahms' Kompositionen erproben die Möglichkeit der Verwirklichung dieser Forderung unter Bedingungen, die ihr – noch nicht oder nicht mehr – entsprechen: Eine hochentwickelte produktive Kraft reibt sich an vergleichsweise zurückgebliebenen Produktionsverhältnissen, ein fortschrittliches kompositionstechnisches Verfahren beschränkt sich auf konservative Harmonik und traditionellen Klangapparat. Daß bei Wagner die Verhältnisse genau umgekehrt liegen und daß die Extreme – wie alle – sich daher berühren, sei nur am Rande erwähnt.

Die Bedeutung der vorliegenden Interpretation vor allem der Streichquartette liegt darin, Brahmsens Erfahrung der Grenze, den ungelösten, aber kompositorisch eingestandenen und reflektierten und doch auch wieder gemilderten Widerspruch, die Schattenseite dieser Musik, hervorzukehren.

Die Ungarn haben den Sinn für die Schroffheiten, aber auch für die Nachgiebigkeit der musikalischen Faktur, wie sie sich in den ihr eigentümlichen Gesten entschlossenen Aufbruchs, im Ausschweifen ins Fremde (das wirkliche oder vermeintliche Ungarische und Zigeunerische), das dann doch noch nicht das wahrhaft Ersehnte ist, schließlich in dem Hang zu resignativer Versenkung, Bescheidung, manifestiert (die Position des B-dur-Quartetts scheint eine zurückgenommene zu sein). Sie realisieren ihn spieltechnisch in der Vermeidung alles Glänzenden, im Kontrast des gepreßten, spröden und doch manchmal von flackernder Unruhe erfüllten Klangs mit der Elastizität der Gestaltung musikalischer Verläufe. Das Resultat ist der Eindruck möglicher, aber eben nur möglicher, Sprengkraft, die Verkehrung des élan vital in den Todestrieb.

Im Vergleich mit der Einspielung des Amadeus Quartetts, das die sonatenhaft-konstruktiven Elemente stärker betont, könnte man diese rhapsodisch schelten, ein Eindruck, der zweifellos durch den Wegfall der Wiederholungen der Expositionen verstärkt wird, was aber, berücksichtigt man die Auffassung der Ungarn, wahrscheinlich ihrer Intention entspricht.

In solchen Momenten jedenfalls hebt die Interpretation der Ungarn das historische Faktum des Gegensatzes dieser Musik zu der Wagners und ihre Vorläufigkeit im Hinblick auf die neuere Wiener Schule (unter Einbeziehung Mahlers) im hegelischen Sinne auf und damit ins Bewußtsein.

Die Interpretation der Klavierquartette hat nicht durchgehend das Gewicht derjenigen der Streichquartette, ist in mancherlei Beziehung harmloser geraten, und das geht keinesfalls allein zu Lasten des hierzulande noch nicht sehr bekannten George Solchany, der sich auch in den beigefügten Klavierstücken als exzellenter Pianist erweist.

Obwohl manches großartig gelungen ist: Das Problem der Partnerschaft von Klavier und Streichergruppe scheint zwar technisch, aber nicht immer musikalisch-gestalterisch vollkommen gelöst. Außerdem läßt sich zuweilen die Frage nicht abweisen, ob der Eindruck von mühselig und beladen sein auf das Spiel oder den durch es erstrebten Ausdruck zu beziehen ist.

Sind die beiden besprochenen Werkgruppen als bemerkenswerte Bereicherung des Repertoires anzusehen, so bewegen sich die Interpretationen des Klavierquintetts und des Klarinettenquintetts nicht außerhalb des Rahmens des schon Bekannten. Hier bleiben die Einspielungen Serkins und des Budapester Streichquartetts sowie Leisters und des Amadeus Quartetts unerreicht.

Aufnahmetechnisch sind diese Einspielungen gut gelungen. Der Rauschpegel dürfte niedriger sein. (9 V I Braun L 450) L. B.

A. Dvořák (1841 bis 1904)

Sämtliche Klaviertrios

Das Beaux Arts Trio

Philips 6 703 015 LY 75.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Dvořáks politisch intendierter tschechischer Nationalismus, Protest gegen die österreichische Kulturbevormundung Böhmens und Mährens, brachte es mit sich, daß das vielfältige Schaffen dieses Komponisten im deutschen Sprachraum später populär

wurde als etwa in den angelsächsischen Ländern. Dabei ist Dvořák in seiner Kammermusik nicht anders als in den neun Sinfonien durchaus der deutschen Tradition verpflichtet; vor allem zu Brahms lassen sich Querverbindungen ziehen. Dessen Faible für die Kammermusik teilt auch Dvořák: die vier Klaviertrios sind unbedingt zu den gewichtigen Arbeiten des Komponisten zu zählen. Insbesondere das „Dumky"-Trio, 1890 bis 1891 geschrieben, entfernt sich weit von jeder Schablone: die Bezeichnung „Dumka", gebräuchlich für ukrainische Volkslieder epischen Inhalts, von Dvořák bereits früher gelegentlich für langsame Sätze benutzt, markiert hier sechs einander ähnliche Satzcharaktere, die aus dem Widerstreit von elegisch-gesanglichen Formulierungen und tänzerischen Episoden entstanden sind. Die Originalität dieses Trios besteht in der Tatsache, daß verschiedene Gestalten in gleichem Licht erscheinen, hervorgesponnen aus einer gleichsam unerschöpflichen melodischen Erfindungsgabe. Auch die Trios op. 21, 26 und 65, obwohl weniger vom üblichen Formgerüst abweichend, sind Zeugnisse einer satztechnisch ausgereiften Meisterschaft.
Das Beaux Arts Trio machte es sich bei seinen Interpretationen offenbar nicht leicht. Kultivierter kammermusikalischer Stil rangiert bei ihm vor draufgängerisch musikantischem Impetus. Daß dennoch Spontaneität bisweilen höher bewertet wird als penible Ausformulierung jedes Details, beweisen die zahlreichen falschen Noten (insbesondere im Klavier), die stehenblieben. Dennoch läßt sich nicht behaupten, daß stets ein unmittelbares und fesselndes Spiel erreicht worden wäre. Begleitfiguren, vor allem die des Violoncellos, lassen oft die nötige Prägnanz vermissen. Dynamische Retuschen sollen größere Zusammenhänge unterstützen; sie wirken nicht in jedem Fall plausibel. Auch aufnahmetechnisch wäre einiges noch naturgetreuer und schärfer zu wünschen gewesen. So bleibt insgesamt doch ein deutlicher Abstand zu den Interpretationen etwa des Suk-Trios, obwohl es keineswegs stimmt, daß die slawischen Ensembles die authentische Interpretation slawischer Musik für sich gepachtet hätten. Das Beaux Arts Trio indes kann mit dieser Gesamteinspielung eher enzyklopädische Ehre einlegen als interpretatorisch in allen Punkten überzeugen. H.K.J.

Neue Musik

H. W. Henze (geb. 1926)

2. Konzert für Klavier und Orchester

Christoph Eschenbach, Klavier; London Philharmonic Orchestra, Leitung Hans Werner Henze

DGG 2 530 056 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Dieses Klavierkonzert – 1967 entstanden und im September 1968 in Bielefeld uraufgeführt – steht nach Umfang und kompositorischer Gewichtigkeit in der Tradition der großen sinfonischen Konzerte. Es bezeichnet nicht allein dadurch die Abkehr Henzes von neoklassizistischen Modellen, wie sie für seine früheren Konzerte (auch das erste als dreiteilige Tanzszene vorgestellte Klavierkonzert von 1950), aber auch andere Stücke, bis hin zur Oper „Der junge Lord" bestimmend waren. ‚Klassisch' und traditionshörig ist an dem 2. Klavierkonzert nur noch die dreisätzige, aber attacca zu spielende Gesamtanlage und die auf Symmetrien bedachte, geschlossene Formkonzeption. Im Inneren des über dreiviertelstündigen Werkes werden dagegen dissonanzreicher und vehementer, als sonst bei Henze üblich, immer von neuem Gegensätze zwischen zarter, subtiler Klanglichkeit und herrisch aufgetürmter Expressivität einander gegenübergestellt. Schleichende Lyrik, aufgehängt an langen melodischen Bögen, und dynamisch geladene Dramatik, von Schlagzeug und Blech gestützt, waren auch schon zuvor (in der 5. Sinfonie, in den „Bassariden") beliebte Kontrastmittel in Henzes Musik, sie gehörten gleichsam zum Repertoire seiner Klanggestik, aber hier, im Klavierkonzert, erhalten sie eine Funktion im Gesamtablauf, werden zu absolut musikalischen, formal legitimierten Faktoren.
Selbstverständlich ist dies keine moderne Musik, sondern ein sinfonisches Opus, das viel Gewesenes rekapituliert – etwa eine Mischung von Brahms, Berg, Hindemith und Debussy –, jedoch auf so eigenständige Weise (wie bei Henze seit langem und auch in den nachfolgenden ‚pseudopolitischen' Werken nicht), daß selbst der Eklektizismus seine eindrückliche Façon erhält. Christoph Eschenbach, für den Henze das Konzert geschrieben hat, macht sich vollinhaltlich zu dessen Interpreten und versteht sehr gut seine von Satz zu Satz wechselnde Rolle: vom Monolog des ersten Satzes (Moderato) über die Episodenfunktion im schnellen und polyphonen zweiten (Vivace) zu der wechselseitigen Partnerschaft im abschließenden dritten Satz, der in Variationen das vorher Ausgebreitete aufeinander abzustimmen sucht. Henzes Dirigieren ist demgegenüber, vor allem in Tempowahl und Dynamik, problematischer, er ist sich selbst zu sehr verhaftet, um überlegen disponieren zu können; aber den Londoner Philharmonikern hat er immerhin viel Sinn und Gespür für seine Musik beigebracht, und die Klarheit der Orchesterfarben ist bei ihr ja von ausschlaggebender Bedeutung. Aufnahme und Produktion haben dies getreulich bewahrt.
(6 v C Leak Sandwich) U. D.

J. Barraqué (geb. 1928)

Séquence (1950–1955) für Singstimme, Schlagzeug und verschiedene Instrumente; Chant après Chant (1966) für sechs Schlagzeuger, Singstimme und Klavier

Josephine Nendick, Sopran; Noël Lee, Klavier; Bent Lyloff und die Kopenhagener Schlagzeuggruppe, Mitglieder der Prisma-Gruppe, Leitung Tamás Vetö

Valois (Bärenreiter) MB 951 S 25.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	6

Kurz nach der weitdimensionierten Klaviersonate erscheint nun bei Valois eine zweite Platte, die das Komponieren des hierzulande kaum bekannten Jean Barraqué vorstellen und näher präzisieren kann. Der Eindruck von „Séquence", vor der Klaviersonate (1950–1952) komponiert, aber danach (1955) nochmals einer eingehenden Revision unterzogen, deckt sich etwa mit dem vom Klavierwerk. Es ist eine Musik aus der Frühzeit des Serialismus mit weitgespreizten Intervallen und nachdrücklich herauspräparierten Klangfarben, voll der Gegensätze zwischen aggressiver Expressivität und träumerischer Verhaltenheit. Aber anders als in der Klaviersonate offenbart die Besetzung mit dem führenden Sopran, der Nietzsche-Texte (in französischer Übersetzung) vorträgt, und einem Vorherrschen perkussiver Farben von Schlagzeug und Klavier in der Begleitung ein französisches Spezifikum von Vokalmusik: durch alle bewußten Verfremdungen, Verstellungen, Gegenpositionen schimmert doch die nationale Tradition der Liedlyrik. Und darin berührt sich Barraqués „Séquence" recht auffällig mit dem gleichzeitig entstandenen und berühmteren „Marteau sans Maître" (1952–1954) von Boulez. Freilich ist die Identität der Dispositionen nicht weiter erstaunlich, denn Boulez und Barraqué waren damals befreundet und gehörten zu derselben Gruppe junger Musiker, die sich um Messiaen geschart hatten. Interessanter, als nun die dennoch vorhandenen individuellen Unterschiede bei einem übereinstimmend gebrauchten Konzept festzustellen, ist sicherlich die Auskunft, die „Chant après Chant" über Barraqués weitere Entwicklung geben kann. Dabei machen sich auch die Divergenzen zu den Kompositionen von Boulez ganz von selbst bemerkbar. Barraqué hat nämlich aus einem ähnlichen literarischen Ansatz ganz andere musikalische Konsequenzen abgeleitet. Auf eine Formel gebracht: Boulez bezog aus seinen literarischen Vorlagen (René Char, Mallarmé) vor allem Anregungen struktureller Art, Barraqué mehr ideelle, die seine Ästhetik und sein ‚musikalisches Weltbild' beeinflußten. „Chant après Chant" gehört zu dem großen Zyklus „Der Tod des Vergil" (nach Hermann Brochs Roman), auf den ich schon anläßlich der Besprechung der Klaviersonate (Heft 5/70) hinwies. Bestimmend ist die von Broch bezogene Idee, daß sich ein Schöpfer, der sich auf der Schwelle des Todes befindet, zur Vernichtung seines gesamten Lebenswerkes entschließt. Und diese Vorstellung von der Selbstzerstörung, der Selbstaufhebung des einmal geschaffenen Werkes überträgt sich unmittelbar auf Barraqués Musik, prägt ihr Bewußtsein, vergänglicher Klang zwischen Phasen der Stille zu sein. Die vom Sopran vorgetragenen Broch-Zitate sind nun nicht mehr Anlaß oder Inhalt der Komposition, sondern ihr beigeordneter Kommentar. So gibt etwa das Schlüsselwort „Mers de Silences" (Meere der Stille) gleichsam eine Erläuterung zu den umgebenden langen Pausen, „Chant après Chant" ist selbst eine Art Standortbestimmung einer Musik, die nach der Zerstörung einer anderen die ihr verbleibenden Möglichkeiten erprobt. – Josephine Nendick ergeht sich deshalb ganz richtig nicht in Schöngesang, und das Kopenhagener Instrumentalensemble durchstreift mit ihr den ganzen dynamischen Radius von greller Vehemenz bis zum verzagenden Pianissimo. Leider gibt es Knacker und Nebengeräusch auf der Platte, auch die Aufnahmedisposition scheint nicht immer günstig, so daß die durch Mitwirkung des Komponisten gesicherte Authentizität der Produktion mit ein paar kleinen technischen Mängeln behaftet ist. (6 v C Leak Sandwich) U. D.

Taschendiskothek 20. Jahrhundert

Vinko Globokar (geb. 1934)

Accord pour voix de soprano et 5 solistes (1966)

Carol Plantamura, Sopran; Fedja Rupel, Flöte; Franc Silec, Violoncello; Vinko Globokar, Posaune; Carlos Roqué Alsina, elektron. Orgel; Jean-Pierre Drouet, Schlagzeug

Wergo WER 329 6.90 DM

Reinhold Finkbeiner (geb. 1929)

Klangflächen für Orgel (1963)

Peter Schumann, Orgel

Wergo WER 330 6.90 DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	7

Die beiden jüngsten Neuerscheinungen der Wergo-Taschendiskothek bringen je ein Einzelstück von Komponisten quasi aus der zweiten Reihe der modernen Musik. Globokars Vokalkomposition, der ein Vers von Majakowskij „Je sais la force des mots et leur tocsin" in vier Sprachen übersetzt als (nicht mehr verständliches) Textmaterial dient, stammt aus der Zeit seiner Studien bei Luciano Berio und steht deshalb in auffälliger Abhängigkeit von diesem Komponisten – vor allem was die Ausnützung stimmlicher Artikulationsmöglichkeiten betrifft. Daneben operiert Globokar beim Zusammenwirken des Sextetts aus Sopran und fünf Instrumentalisten mit freien Reaktionen der Musiker untereinander, setzt also ein Improvisationsmodell noch sehr vorsichtig und mit wenig Entscheidungsbefugnis ein, das er in späteren Stücken zur eigentlichen Steuerungsgröße ausgebaut hat.

Finkbeiners Orgelstück spiegelt dagegen die musikalische Situation eines durchaus aufgeschlossenen, aber doch durch sein Amt vorgeprägten Kantors. Er versteht ganz richtig die Orgel nicht als Kult-, sondern als Konzertinstrument, was sie ja ursprünglich auch war, aber er kann sich trotz clusterreicher Faktur und eines instrumentengerechten Ansatzes für die Struktur doch nicht von vertrauteren Organo-pleno-Wirkungen und der dazugehörigen musikalischen Gestik freimachen. Zumindest gilt dies für den schon sieben Jahre zurückliegenden Entstehungszeitpunkt der „Klangflächen".

Gespielt werden beide Stücke mit Verve und Zuverlässigkeit. Leider hat die Wergo-Plattendramaturgie zuliebe der 17-cm-„Taschen"-Platte wieder dazugeführt, zusammenhängende Stücke von rund 14 Minuten Dauer in zwei Teile zu zerschneiden – noch dazu mit hörbaren und ungeschickten Schnitten am Ende der jeweiligen A-Seiten. (6 v C Leak Sandwich) U. D.

Geistliche Musik

G. de Machaut (ca. 1300 bis 1377)

La Messe de Nostre Dame

The London Ambrosian Singers; Les Ménestrels de Vienne; Dirigent John McCarthy

Tudor 0430 25.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	9

Kurz hintereinander erreichen uns drei von den bisherigen fünf Einspielungen dieser ebenso künstlerisch wie musikgeschichtlich bedeutenden Komposition. Die Versionen unter August Wenzinger (DGA) und Konrad Ruhland (Telefunken) wurden bereits in einem der vorangegangenen Hefte besprochen. Die vorliegende vermittelt eine fesselnde neue Begegnung mit dem frühen Meisterwerk, unterscheidet sich dabei jedoch ebenso von den übrigen wie diese selbst untereinander. Schon äußerlich fällt sie durch ihren ungewöhnlichen Umfang auf: im Gegensatz zu allen anderen Aufnahmen füllt sie nämlich zwei ganze Plattenseiten aus; dafür ist es aber die einzige, die nicht nur das von Machaut vertonte Messordinarium bringt, sondern auch zwischen den Meßsätzen das gregorianische Proprium für das Fest „Mariä Himmelfahrt" bietet. Obwohl dies im Prinzip als eine glückliche Initiative begrüßt werden kann, mag man indes bezweifeln, ob dieses Verfahren bei häufig wiederholtem Hören nicht doch einen Teil seines Reizes einbüßt. (Hinzugefügt sei allerdings, daß diese Einschübe durch Trennungsrillen gekennzeichnet sind und somit nach Wunsch übersprungen werden können.) Abgesehen von einigen Intonationsschwierigkeiten sowohl bei den Instrumental- als auch bei den Vokalsolisten ist die Wiedergabe lebendig und ansprechend, andererseits aber überrascht sie häufig durch unerwartete und eher eigenwillig erscheinende Tempoänderungen. Diese musikalische Auffassung, die mehr die den melodischen Linien innewohnende Lyrik als die mit ihren zahlreichen Synkopen sehr modern anmutende Rhythmik unterstreicht, ist zwar höchst interessant, aber sie macht auch einmal mehr deutlich, wie sehr die Meinungen über die Aufführungspraxis im 14. Jahrhundert auseinandergehen und wie hypothetisch alle Lösungen, um einer authentischen Darstellung möglichst nahezukommen, noch heute sind und wohl immer bleiben werden. Die Aufnahme, die – wenn der Rezensent gut unterrichtet ist – vor mehreren Jahren in der Kathedrale von Reims stattfand, am selben Ort also, wo das Werk zum erstenmal erklang, hinterläßt leider keinen sehr plastischen Höreindruck. Äußerst instruktiv ist hingegen das der Platte beigefügte zweisprachige Heft mit einer gründlichen Studie über die damalige Notierungsweise und einer Werkeinführung von Meinhard Winkler.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

G. de Machaut (um 1300 bis 1377)

a) La Messe de Nostre Dame · Motetten: Veni creator spiritus · O livoris feritas · Bone pastor, qui pastores · Plange, regni res publica · Double Hoquet

James Bowman, Tom Sutcliffe, Countertenor; capella antiqua München, Leitung Konrad Ruhland

Telefunken SAWT 9566-B 21.– DM

b) La Messe de Nostre Dame · Weltliche Werke: De petit po · Doulz viaire gracieus · Donnez, signeurs · De toutes flours · Rose, lis, printemps · Mes esperis se combat · Dame, vostre doulz viaire · Dame, comment · Quant je ne voy ma dame

Friedrich Melze, Ernst Haefliger, Tenor; Jakob Stämpfli, Kurt Widmer, Baß; Mitglieder der Schola Cantorum Basiliensis; René Zosso, Drehleier; Leitung August Wenzinger

DGA 2533054 25.– DM

	a)	b)
Interpretation:	9	7
Repertoirewert:	8	5
Aufnahme-, Klangqualität:	10	7
Oberfläche:	10	10

Von Machauts berühmter vierstimmiger Messe – sie ist bekanntlich die älteste Vertonung des Meßordinariums durch ein und denselben Verfasser – stehen schon zwei Stereo-Einspielungen im Katalog. Über die Version mit dem Deller-Consort (HM 30898M) wurde an dieser Stelle bereits mehrfach berichtet, und obschon ihre Entstehung nun einige Jahre zurückliegt (sie erhielt 1962 den französischen Grand Prix du Disque), klingt sie heute noch ausgezeichnet und stellt auch in künstlerischer Hinsicht einen Maßstab, hinter dem die neuere Archiv-Platte mit Abstand zurückbleibt. Dies liegt einmal an der Vokalbesetzung mit 2 Tenören und 2 Bässen, die dem ganzen Werk ein dunkleres und schwereres Grundkolorit verleiht, aber auch zweifellos an der Wahl eines durchgehend langsameren Zeitmaßes, welches diesen Eindruck einer gewissen Steifheit und Schwerfälligkeit noch verstärkt. Besonders ohrenfällig wirkt der Kontrast, wenn man unmittelbar darauf die Telefunken-Platte auflegt. Ruhland setzt nicht nur höhere, hellere und leichtere Stimmen ein, sondern er kombiniert sie auch anders im Gloria als in den übrigen Sätzen und erzielt damit mehr Glanz, Kraft und Herrlichkeit, ganz abgesehen von der Beschwingtheit der Rhythmik und vom strafferen Tempo, durch die seine ganze Darbietung des Werkes weit größere Lebendigkeit und Überzeugungskraft gewinnt. Überdies zeichnet sich seine Version durch die bessere Klangqualität aus, so daß jedes Detail sich klar und plastisch vom Ensemble abhebt. Sehr ärgerlich ist dagegen die Tatsache, daß die Platte nach dem Sanctus umgewendet werden muß. Ob dies wirklich eine technisch bedingte Notwendigkeit war, erscheint um so fraglicher, als Ruhland die ganze Messe in 23′03″ musiziert, während sie bei Wenzinger 28′13″ dauert und dennoch auf einer Plattenseite untergebracht werden konnte. Erschwert wird die Wahl für den potentiellen Käufer allerdings noch dadurch, daß jede der drei konkurrierenden Aufnahmen der Messe mit interessantem und selten zu hörendem Material gekoppelt ist: harmonia mundi bietet ein Graduale von Perotinus Magnus und anonyme Kompositionen aus dem 13. Jahrhundert; Archiv bringt Beispiele aus Machauts weltlichem Schaffen in den beliebten höfischen Refrainformen Rondeau, Ballade und Virelai; Telefunken schließlich schlägt sein einziges überliefertes Instrumentalstück und eine Auswahl seiner Motetten vor (Nr. 9, 18 21 und 22). Wie so oft kann demnach die Endentscheidung nur dem Einzelnen je nach persönlichem Geschmack und Stand seiner Diskothek überlassen werden; sehr empfohlen sei jedenfalls dem Erwerber der beiden neuen Platten, der sie gründlich studieren will, sich etwa in der nächstgelegenen Stadtbibliothek nach der von Friedrich Ludwig bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Gesamtausgabe der musikalischen Werke Machauts umzusehen.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

T. L. de Victoria (ca. 1548 bis 1611)

Geistliche Chorwerke

Missa „Vidi speciosam" · Motetten: Vidi speciosam · Tamquam ad latronem · O Domine Jesu Christe · Amicus meus osculi · Unus ex discipulis meis · Aleph. Ego vir videns · Caligaverunt oculi mei · Dum complerentur

Regensburger Domchor, Leitung Hans Schrems

DGA 2 533 051 25.– DM

Musikalische Bewertung:	5
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	9

Die vorliegende letzte Aufnahme des 1969 verstorbenen Hans Schrems ist seinen Palestrina- und Lasso-Platten an die Seite zu stellen. Wie jene, so wurde auch diese mit sinnvollen Absichten geplant, stellt sie doch die Parodiemesse „Vidi speciosam", welche auf eine gleichnamige Motette zurückgeht, der Vorlage unmittelbar gegenüber. Zur Abrundung des Bildes erklingen 7 weitere Chorwerke, die bisher im Katalog fehlten und ebenfalls Gelegenheit zu interessanten Vergleichen liefern, beispielsweise die fünfstimmige Pfingstmotette „Dum complerentur" einerseits mit einer anderen Parodiemesse Victorias (Schwann AMS 1523), andererseits mit der Vertonung desselben Textes durch Palestrina (DGA 198383). Bedauerlicherweise entspricht jedoch die künstlerische Realisation den auch so guten Intentionen nur entfernt. Die weitgehend unprofilierte und teilnahmslose Darbietung, die stellenweise schrill klingenden Knabenstimmen und die meist undurchsichtige Aufnahme, die wir in der Lasso-Platte feststellten (siehe Heft 2/70), sind auch hier nicht zu überhören. Schade abermals um Victoria, der Besseres verdient hätte.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

H. Schütz (1585 bis 1672)

Geistliche Chormusik 1648 (Gesamtaufnahme)

Irmgard Jacobeit und Ursula Beung, Sopran; Maja Moebius, Alt; Werner Boy und Georg Meyer, Contratenor; Adalbert Krauss, Tenor; Hartmut Ochs, Baß; Instrumentalkreis Helga Weber; Cappella Vocale Hamburg; Spandauer Kantorei Berlin; Dirigent Martin Behrmann

CBS S 77 323 (3 Platten in Kassette)

Subskriptionspreis 48.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	7

Die Gesamteinspielung dieser bedeutendsten deutschen Motettensammlung des 17. Jahrhunderts, die Wilhelm Ehmann für Cantate vorlegte und die unter dem Patronat der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft stand, hat nunmehr Konkurrenz bekommen. Das ist um so begrüßenswerter, als Behrmann eine sehr eigenständige Alternative zu Ehmann bietet. Die Frage einer „authentischen" Wiedergabe dieser 29 Motetten ist um so schwieriger zu beantworten, als Schütz einerseits seine „Geistliche Chormusik" als Rückgriff auf die traditionelle polyphone Motette mit ihrer „realen" Vielstimmigkeit gewertet wissen wollte, andererseits jedoch ein Generalbaßheft zu der Sammlung selbst herausgab. Das Werk steht also auf der Grenzscheide zwischen der niederländisch-italienischen Chorpolyphonie des 16. Jahrhunderts und dem konzertierenden Generalbaßstil, dem die Zukunft gehören sollte, wobei allerdings das retrospektive Element eindeutig überwiegt, was der Komponist in seinem höchst aufschlußreichen Vorwort auch betont. Diese Grenzstellung macht jedoch die aufführungspraktischen Probleme für die Gegenwart nicht leichter.

Daß es nicht mit dem Purismus eines reinen chorischen A-cappella-Vortrags getan ist, hat man längst erkannt. Aber, wie immer, provoziert das eine Extrem das andere. Der Gefahr, diesem anderen zu erliegen, ist Ehmann nicht immer entgangen. Seine Darstellung, die zwischen rein vokaler und rein instrumentaler Wiedergabe alle möglichen chorischen, solistischen und instrumentalen Kombinationen praktizierte, ist zwar ungemein farbig und abwechslungsreich im Klangbild, gibt aber den „modernen" Elementen mehr Raum, als es der Kontrapunkt-Kunst der Vor-Generalbaßzeit, die Schütz hier anstrebt, gemäß ist. Manche seiner Darstellungen ist vom Geistlichen Konzert des Frühbarock nicht mehr weit entfernt.

Demgegenüber stellt Behrmann das chorisch-motettische Element in den Vordergrund. Nur einige wenige Stücke, in denen Schütz das Gegeneinander von Vokal- und Instrumentalstimmen dadurch ausdrücklich betont, daß er den als „Instrumenta" bezeichneten Stimmen keinen Text unterlegte, läßt er um der Klangbalance zu den Instrumentalstimmen willen solistisch singen. Ansonsten folgt das Instrumentarium colla parte den Chorstimmen, wobei der Reichtum instrumentaler Klangfarben – Pommer, Bombarde, Blockflöte, Gambe, Dulcian, Posaune, Serpent, Orgel, ggf. in ganzen „Familien" – klangliche Einförmigkeit verhindert. Das Mischungsverhältnis von Chor- und Instrumentalklang ist so ausgewogen, daß trotz relativ starker Chorbesetzung die jeweilige Instrumentalfarbe wirksam bleibt, so daß es an farblicher Abwechslung keineswegs mangelt.

Durch Zusammenfassung zweier mit jungen Stimmen bestückter Chöre aus Berlin und Hamburg, die offenbar beide unter Behrmanns Führung stehen, wurde ein plastischer, substanzvoller, reicher dynamischer Schattierungen fähiger Chorklang erreicht, der sich sehr vorteilhaft von jenem schmalspurigen Kantorei-Musizieren, das Schütz' große Ausdruckskunst durch „Objektivität" aus dem Geiste stimmlichen Unvermögens leider so oft desavouiert, unterscheidet. Mit diesem sehr beweglichen Apparat musiziert Behrmann so präzise wie affektgeladen. Die Soprane sind von schöner Leuchtkraft, aber auch Mittel- und Unterstimmen haben bei aller klanglichen Schlankheit, wie sie polyphonem Chorsingen ansteht, Substanz und Konsistenz. Lediglich der Textdeklamation mangelt es auf weiten Strecken an Deutlichkeit, ein Mangel, der im Falle dieser textbezogenen, auf die Verkündigung des Wortes gestellten Kunst bedauerlich ist. Hier ist Ehmann seinem Konkurrenten zweifellos überlegen. Sieht man von dieser Einschränkung ab, so bietet Behrmann eine ausdrucksmäßig wie klanglich sehr farbige, gespannte, die Ausdrucksprägnanz dieser großartigen Musik in ihrer ganzen Breite und Fülle treffende Wiedergabe. Daß man die drei Platten hintereinander hören kann, ohne daß das Interesse nachläßt, spricht für die Qualität des Musizierens wie für die künstlerische Phantasie des Dirigenten.

Auch die Solisten lassen innerhalb des engen Rahmens, in dem sie hier eingesetzt werden, keinen Wunsch offen. Als besonders gelungen muß hier der Vortrag der kühnen Nr. 28 „Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret", durch zwei Contratenöre hervorgehoben werden. Ihre Klangsprödigkeit entspricht dem Gehalt des Stükkes zweifellos besser als die Alt-Kantabilität, in der Ehmann sie singen läßt.

Aufnahmetechnisch hätte man sich noch größere Durchsichtigkeit gewünscht. Offenbar wurde mehr Wert auf geschlossene Klangtotale, wie sie im Kirchenraum entsteht, gelegt, als auf analytische Durchleuchtung des polyphonen Gewebes. Innerhalb dieses Klangprinzips hat die Aufnahme jedoch Präsenz, Fülle und Leuchtkraft. Weniger befriedigt die Fertigung. Mein Exemplar knistert an zahlreichen Stellen, auch geht es nicht immer ohne Klirren ab. Das zweisprachige Beiheft verrät Sorgfalt, weniger die Aufmachung: Stephan Lochners Kölner „Maria im Rosenhag" hat weder zeitlich noch geistig mit dieser typisch protestantischen, nicht mystisch-mittelalterlichen, sondern wortexegetisch-„modernen" Kunst etwas zu tun. Auch an solche Dinge sollte man denken.

(3 b M Heco B 230/8) A. B.

J. S. Bach (1685 bis 1750)

Ich hatte viel Bekümmernis – Kantate BWV 21

Edith Mathis, Sopran; Ernst Haefliger, Tenor; Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton; Münchener Bach-Chor; Münchener Bach-Orchester (Manfred Clement, Solo-Oboe); Dirigent Karl Richter

DGA 2 533 049 25.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Die früheren Aufnahmen Bachscher Kantaten unter Karl Richter haben Erwartungen erweckt und zu Ansprüchen berechtigt, welche die vorliegende Neueinspielung nur zum Teil erfüllt. Chor und Orchester musizieren mit gewohnter Disziplin und Engagiertheit, aber das Klangbild ist nicht immer ideal ausgewogen wie im Chor „Sei nun wieder zufrieden", in dem Melodie und Text des Chorals „Was helfen uns die schweren Sorgen" nur mühsam verfolgt werden können. Unter den drei Vokalsolisten zeichnet sich Edith Mathis durch die Schönheit und Kultiviertheit ihrer Stimme sowie durch die musikalische Intelligenz ihres Vortrags besonders aus. Klangtechnisch wurde sie auch am glücklichsten eingefangen, während Fischer-Dieskau und Haefliger so nah am Mikrophon placiert wurden, daß der Eindruck aufdringlicher Präsenz die richtige Perspektive gefährdet und selbst bei Zurücknahme der Lautstärke nicht ganz vermieden werden kann. Da die beiden bisherigen Versionen dieser Kantate aus dem Katalog verschwunden sind, gebührt der neuen Platte zwangsweise ein relativ hoher Repertoirewert. Wer jene kennt, wird jedoch die Ansicht des Rezensenten wohl teilen, daß es Haefliger nicht gelingt, die unvergessenen Leistungen seiner Vorgänger Georg Jelden (Erato-Columbia) und vor allem Helmut Krebs (DGA Mono) zu erreichen, geschweige zu übertreffen.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

G. F. Händel (1685 bis 1759)

Messias (Gesamtaufnahme)

Joan Sutherland, Sopran; Huguette Tourangeau, Alt; Werner Krenn, Tenor; Tom

Krause, Baß; Ambrosian Singers; English Chamber Orchestra, Dirigent Richard Bonynge

Decca SAD 22 099 - 101 57.- DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Eine „Messias"-Einspielung, die versucht, abseits der von England ausgegangenen und anderthalb Jahrhunderte lang auch auf dem Kontinent gepflegten Oratorientradition mit ihren Massenchören und dick besetzten Orchestern den originalen Aufführungsbedingungen der Dubliner Uraufführung von 1742 nahezukommen. Bonynge musiziert also mit relativ kleinem Chor und einem Kammerorchester, außerdem setzt er seine bislang mit mehr oder weniger Erfolg praktizierten Bemühungen um eine Wiederherstellung der Fiorituren in den Solopartien fort.

Im Gegensatz zu ähnlichen Versuchen in Deutschland, die sich chorisch meist auf stilbemühte, aber stimmlich substanzarme Singekreise und Hochschulchörchen stützen, holte sich Bonynge einen hervorragenden Berufschor, der über ausgepichte Singvirtuosität verfügt, dessen dynamische Skala weitgespannt ist und der auch auf den chorischen Höhepunkten des Werkes dank seiner hochkarätigen Besetzung glanzvoll und gespannt klingt. Es kann keinen Zweifel daran geben, daß McCarthys Ambrosian Singers heute zu den besten Chorvereinigungen ihrer Art überhaupt zählen. Und so ist diese Neuaufnahme an chorischer Beweglichkeit, Prägnanz, Koloraturbrillanz und schlanker Leuchtkraft allen früheren Einspielungen des Werkes, einschließlich der Klempererschen Philharmonia-Aufnahme, überlegen.

Ähnliches läßt sich von der orchestralen Qualität sagen. Das English Chamber Orchestra spielt ungemein engagiert, farbig und beweglich, mit viel rhythmischem Elan und gewohnter Perfektion.

Allerdings erliegt Bonynge der Gefahr, die alle Interpretations-Reformatoren bedroht, nämlich über das Ziel hinauszuschießen. So richtig es ist, die konzertant-barocken Elemente des Werkes gegenüber den seit den Westminster-Aufführungen von 1784 allzu einseitig in den Vordergrund geschobenen monumental-epischen zu betonen, so falsch ist es, aus der Kraftgestalt eines Händel einen Neurastheniker machen zu wollen. Wenn der von der Anlage her schon virtuose Chor „For unto us a Child is born", den Händel mit Andante Allegro bezeichnet, so schnittig heruntergerast wird, daß selbst die koloraturgewandten Ambrosian Singers ihre Koloraturen nur noch andeuten können, dann entsteht zwangsläufig der Eindruck einer Hektik und Nervosität, die Händels Musik völlig fremd sind. Aus dem Andante von „O thou that tellest good tidings to Zion" wird ein Presto, außerdem rhythmisiert Bonynge diesen Chor durch zusätzliche Punktierungen – deren es übrigens in dieser Aufnahme eine ganze Menge gibt – zu einer Art Saltarello um. Das mag effektvoll sein, wirkt aber recht willkürlich. Und wenn im Passionschor „All we like sheep" aus dem Allegro moderato wiederum ein Presto wird und „jeder seinen eignen Weg" durch die Koloraturen nicht mehr „wallt", sondern hetzt, dann stimmt die Interpretation einfach nicht mehr. Wenn man schon auf historische Praktiken zurückgreift, sollte man auch daran denken, daß die Dubliner Laiensänger von 1742, derentwegen Händel sich im „Messias" auf die Vierstimmigkeit beschränkte, keine Gesangs-Äquilibristen waren.

Vielfach sind jedoch die großen Chöre Glanzpunkte der Aufnahme. An plastischer Artikulierung, kraftvoller dynamischer Kontrastsetzung, Geschmeidigkeit und Durchschlagskraft suchen sie ihresgleichen. Zumal Bonynge, von aller akademischen Trokkenheit weit entfernt, weder groß angelegte Crescendi noch breite Schlußritardandi scheut. Der mitreißende dynamische Zug, der, allen Einzeleinwänden zum Trotz, die gesamte Darstellung beherrscht, geht vornehmlich von den Chören aus. Freilich sollte man ihn nicht bis zu herausgedonnerten Paukenwirbeln im Halleluja-Chor treiben.

Auch in seiner im Prinzip durchaus richtigen Kolorierungsmanier geht Bonynge zu weit. Schon das allererste „Comfortye" des Tenors nach der Ouvertüre wird zu einem virtuosen Mini-Concerto aufgedonnert. Und wenn der Solotrompeter am Ende der Baß-Trompeten-Arie „The trumpet shall sound" eine Kadenz im Stil des preußischen Großen Zapfenstreichs blasen darf, dann ist die Groteske nicht mehr weit.

Daß Joan Sutherland, die ihre Partie bereits in der mehr als zehn Jahre alten Boult-Aufnahme des Werkes koloriert sang, sich auf diese Technik besonders virtuos versteht, verwundert nicht. Ihr Ansatz mag in der hohen Lage nicht mehr ganz so makellos sein wie einst, dafür hat sie aber ihre leidige Manier des Abdunkelns völlig abgelegt. Ihr Sopran klingt hell und leuchtend, überaus beweglich und schlank. Auch Werner Krenn läßt an kerniger Beweglichkeit, stilvoll im Zaum gehaltener Ausdrucksintensität und Makellosigkeit des Legatos nichts zu wünschen übrig. Daß Tom Krause in seiner Glanzarie die Heiden in einem Tempo rasen lassen muß, das Koloraturklarheit nicht mehr zuläßt, ist nicht seine Schuld. Ansonsten weiß er machtvollen Ausdruck mit Flexibilität der Stimmführung sehr überzeugend zu verbinden. Zwiespältige Eindrücke hinterläßt demgegenüber die Kanadierin Huguette Tourangeau. Schöner, strömende Alt-Fülle, die an Norma Procter erinnert – etwa in der prachtvoll gesungenen Arie „Thou art gone up on high" – stehen seltsame Verzärtelungen („He shall feed His flock like a shepherd") und geradezu ordinäre, an eine schlechte Chansonette erinnernde Drückerei der tiefen Lage, die u. a. den gesamten Mittelteil der großen Passionsarie demoliert, gegenüber.

Manieren wie hinzugesetzte Vorhalte an einigen Chor-Schlüssen und Doppelpunktierungen – schon im Grave-Beginn der Ouvertüre – gehören nun einmal zu Bonynges Stil. Über die Berechtigung im einzelnen wird man streiten können.

Vorzüglich ist die Aufnahmetechnik: hohe Präsenz bei größter Durchsichtigkeit, schöne Ausgewogenheit von Chor, Soli und Orchester, sehr gute Klangstaffelung. Die Fertigung gibt zu keinerlei Beanstandungen Anlaß. (3 b M Dovedale III) A. B.

Geistliche Musik im Zeitgeist

a) **J. S. Bach (1685 bis 1750)**

Geistliche Lieder aus Schemellis Gesangbuch

Theo Altmeyer, Tenor; Rolf Junghanns, Orgel-Positiv; Fritz Neumayer, Cembalo; Johannes Koch, Baßgambe

Electrola 1 C 063-29 026 21.- DM

b) **Musik vom Heiligen Berg Andechs**

C. Ett (1788 bis 1847): Lobgesang am Fest Maria Himmelfahrt für neunstimmigen Chor · W. A. Mozart (1756 bis 1791): Intrada und Fuge für Orgel aus KV 399 · P. P. Meier OSB (geb. 1896): Psalm 94 · Terz für Vorsänger, Chor, Klavier, Orgel und Schlagzeug

Vokal- und Instrumentalensemble Michael Reiter München; Solist Eugen Burg; Leitung Michael Reiter · An der Orgel der Klosterkirche Andechs: Franz Lehrndorfer

Christophorus SCGLX 73 747 21.- DM

c) **Musica sacra nova II**

W. Dauner (geb 1935): Beobachtungen für Stimmen und Instrumente

Albert Mangelsdorff, Posaune; Wolfgang Dauner, präpariertes Klavier und elektronische Instrumente; Eberhard Weber, Cello und Baß; Fred Barceful, Schlagzeug; Vokal-Ensemble Kassel, Leitung Martin Ziegler

R. Finkbeiner (geb. 1929): „Epiphanie" für Sopran-, Alt- und Bariton-Solo, drei Schlagzeug-Gruppen und Orgel

Dorothea Förster-Dürlich, Sopran; Margreth Reuter-Edzard, Alt; Eric Stumm, Baß; Reinhold Finkbeiner, Orgel; Schlagzeug-Ensemble Kassel, Leitung Martin Ziegler

Schwann ams studio 602 21.- DM

d) **Neue Psalmen der Studentengemeinde Bonn**

Elektronische Musik: M. Buschmann, R. Weber, H. Herich; Sprecher: Heinz Strehmel

Schwann ams studio 15 028 21.- DM

	a)	b)	c)	d)
Interpretation:	7	5	8	7
Repertoirewert:	4	4	7	6
Aufnahme-, Klangqualität:	8	6	9	8
Oberfläche:	8	7	10	10

Unser geistiger Pluralismus, begründet im Verzicht auf zwingende Notwendigkeit für alle, für viele wertfrei und als freiheitliches Angebot zur Entscheidung entbehrlich oder zumindest übergehbar, ist durch die aggressive Ungeduld und damit verbundene antitraditionelle Radikalität einer neuen Generation ins Wanken gebracht worden; seine Diffamierung als bloße Ideologie, der ihre Teile pauschal mitunterliegen, hat zu einem Bewegungssog geführt, der auch scheinbar so stille und abseits liegende Provinzen der Musik wie die der geistlichen nicht unberührt gelassen hat. Davon zeugen nicht nur neueste Werke dieses Bereichs, sondern mehr eine neue Fragwürdigkeit bisher als sinnvoll erkannter Traditionen. Dabei gilt es hier in besonderem Maße, der Gefahr einer emotionell-vordergründigen Festlegung auf den geradezu hypnotisch anziehenden Aspekt der ‚Aktualität', der ‚Aktion', zu begegnen, was freilich nicht den Rückzug ins Gestrige bedeutet. Die Notwendigkeit solcher Vorbemerkungen wird durch das scheinbare Nebeneinander verschiedenster Produktionen auf diesem Gebiet herausgefordert; bloßer Interpretationsbewertung entziehen sie sich sowieso.

Wertvollste und lebendigste Wiederbelebung unseres Jahrhunderts erfuhr die barocke Musik, ihre Meister rückten ebenso ins musikalische Gedächtnis der Allgemeinheit wie ihre Musizierpraktiken. Auf der Electrola-Platte geben profilierte Berufsmusiker dem musikalischen Laien Anregung zu geistlicher Hausmusik. Die Werkauswahl ist darauf abgestimmt, der Vortrag – und das ist wichtig – nicht minder. So-

listisches Hauslied, kleine Präludien auf dem Positiv, dem Cembalo oder Spinett, instrumentales Zusammenspiel der Instrumente zur Einstimmung, als Nachklang oder ‚Einfärbung' der Strophen – sie alle verbinden sich unter einem freudvollen und einem leidvollen Gedanken zum musikalisch-meditativen Kreis als einer Synthese religiöser und bürgerlicher Kultur. Doch spürt nicht auch der Liebhaber oder ernsthafte Betrachter erneut die bange Frage: Kraftquelle oder heile Scheinwelt? Er wird antworten müssen.
Wie akut das ist, zeigt die Musik vom Heiligen Berg Andechs, die sich weder der musikalischen Qualität eines Bach versichern kann noch glückliche Interpreten fand. Der geschichtlich verdienstvolle Caspar Ett setzte handwerklich-kunstvoll seine viersätzige „Wallfahrt nach dem Heiligen Berg am Feste Maria Himmelfahrt in Bildern" zu Ehren jener Stätte, deren Fresken schon den Sängerknaben beeindruckten. Übers Lokale hinaus wirkt jene Musik jedoch bestenfalls vorkonziliar, als ein Stilbeispiel, zu dem heute nicht einmal Kontakt gesucht wird. Ebenso hoffnungslos der Zeit verfallen erscheint der gewiß aus reinem Herzen gewagte Versuch P. Meiers, der geistlichen Musik Anschluß ans Heute durch Übernahmen aus dem Flachland der populären U-Musik zu geben. Ehrwürdige Form und musikalische Einfalt kommen nicht zusammen, die Verknüpfung mißlingt. So ist diese übrigens auch technisch zu durchschnittliche Platte höchstens Dokument einer musikalischen Zwischenstation auf unserem Gebiet. Lehrndorfers Mozart-Spiel gereicht weder dem Komponisten noch der Orgel, geschweige dem Spieler zur Ehre.
Die „Gegenseite" vertreten die folgenden beiden Aufnahmen. Provozierendstes Stück: Dauners doppeldeutige „Beobachtungen" (während der Berliner Jazztage 1969 uraufgeführt). Textstellen des Alten und Neuen Testaments werden umfunktioniert. Dieser Ausdruck braucht hier nicht in Anführungsstrichen zu erscheinen. Es ist die geistige und künstlerische Methode dieses Versuchs, einer Methode, die trotz mehrschichtigen Vorgehens nicht zu Einzelergebnissen führt, sondern eher einen Zug zum Unbedenklichen, ja Unreflektierten hat. Das Ergebnis ist ein im Grunde unkompliziertes Melodrama, mehr vital-unbelastet als stilbildend. Scheinbar aneinandergewürfelte Bruchstücke protestieren mit dem Text gegen ihn. Doch dabei bleibt es nicht, der Protest stellt sich selber in Frage durch seine Artikulation, mündet in dem wurstig-resigniert-blasierten Zitat: „Ich habe solches oft gehört ihr seid allzumal leidige Tröster." (Man schaue sich dazu den beiliegenden ‚Partitur'ausschnitt an!) Gleichzeitig ist dies alles „Material, wie die nichtsprachlichen Klangerzeugungen auch, nicht anders als das elektronisch erzeugte „Material" auch.
Vielleicht ist das Pius Meier mit anderen Mitteln, vielleicht ... Finkbeiner dagegen hat „komponiert". Die Diskrepanz der Mittel wird dadurch eigentümlicherweise noch größer. Der Eindruck ist illustrativ. Die zur Ausmalung als geeignet vom Hörer im voraus erkannte Stelle wird auch prompt genutzt. Und das in erwarteter Weise, denn die „Bewegungen" des aufgewandten „Materials" führen die gewohnten inneren Bilder nicht weiter, ja sie färben sie noch nicht einmal. Noch eine Sackgasse? Technisch brilliert die Aufnahme in der Wiedergabe des elektronischen Elements. Ihre Diskussion dürfte jedoch schwieriger sein als die der gemeinsamen Bemühungen christlicher Studenten in Bonn, deren Ziel eine Neuformulierung der in den Psalmen Gestalt gewordenen Gotteswahrheiten in der Konfrontation mit der ganzen heutigen Welt ist. Elektronische Klanggeräusche treten hinzu. Beide Seiten operieren bewußt bescheiden. Die Texter gehen weder Tradition noch Vergangenheit an, noch erheben sie den Anspruch, mehr als zeitgebundener Versuch zu sein, der weiterwirken könnte. Die Musiker setzen der nüchtern-kunstlos gesprochenen Meditation lediglich eine unvermischt grundierende Klangschicht bei, weder mit noch gegen den Text. Die technische Realisation ist für diesen Plattentyp von hochbefriedigender Qualität. Diese im eigentlichen Sinne unkünstlerischen Reflexionen haben kaum etwas mit geistlicher Musik zu tun; sie sind jedoch auch weder Flucht nach vorn noch Rückzug und darum die im Moment mögliche Form von ‚Aktion' und ‚Aktualität'.

(14 m H Wharfedale Dovedale III) Ch. B.

G. Verdi (1813 bis 1901)

Quattro Pezzi Sacri:

Ave Maria · Stabat Mater · Laudi alla Vergine · Te Deum

Yvonne Minton, Alt; Los Angeles Master Chorale; Los Angeles Philharmonic Orchestra, Dirigent Zubin Mehta

Decca SET 464 — 25.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Von Verdis letztem Werk ist zur Zeit nur die preisgekrönte Londoner Giulini-Aufnahme der Electrola auf dem deutschen Markt. Eine Alternative zu ihr wäre um so wünschenswerter, als der aufnahmetechnische Standard dieser Produktion nicht ganz befriedigt.
Diese Neueinspielung geht von anderen Voraussetzungen aus. Sie kombiniert die gegenüber dem Philharmonia-Chorus relativ kleine, aber hervorragend bestückte Los Angeles Master Chorale unter dem wohl befähigsten Chormeister der USA, Roger Wagner, mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra und stellt vor diese Kombination einen indischen Dirigenten.
Das Ergebnis ist eine Darstellung von großer Durchsichtigkeit, schöner Detailzeichnung, klanglicher Ausgewogenheit von Chor und Orchester, perfekter Intonation und sehr plastischer Klangmodellierung. Aufnahmetechnisch ist diese Decca-Produktion der Electrola-Einspielung in jeder Beziehung überlegen. Sie besitzt nicht nur größere Brillanz, sondern auch plastischere Präsenz, außerdem ist die Fertigung sorgfältiger, wenn auch im Falle des dem Rezensenten vorliegenden Plattenexemplars die Etiketts vertauscht sind.
Trotz dieser Vorzüge erreicht Mehtas Darstellung nicht die Faszinationskraft der Giulini-Einspielung. Das liegt einmal an dem relativ geringen dynamischen Radius der Aufnahme. Er wird evident zu Beginn des Te Deum. Wenn der Männerchor seinen A-cappella-Anfang in lauwarmem Mezzoforte singt, bleibt der grandiose Sanctus-Effekt aus. Auch die dynamischen Gipfelungen am Schluß des Stabat Mater und des Te Deum entbehren jener Durchschlagskraft, die Giulini, auf seinen großen Apparat gestützt, hier erreicht. Stellen, bei denen Wärme des Ausdrucks und klangliche Fülle für die Wirkung entscheidend sind – etwa das „Fiat misericordia" des Te Deum – bleiben bei Mehta flach, wie denn überhaupt das Te Deum, das er zu sehr in aneinandergereihte Details zerfallen läßt, interpretatorisch der schwächste Teil des Zyklus ist. Aber auch dem Ave Maria fehlt jene mystische Klangaura, die Giulini mit Hilfe flexibler, reichgestufter Dynamik erreicht und die allein dieses Stück aus dem Bereich einer nur interessanten harmonisch-modulatorischen Studie hinaushebt in die Sphäre echt empfundener, ausdrucksgeladener Musik. Daß Mehta im Stabat Mater einige orchestrale Details hörbar macht, die bei Giulini weniger scharf erscheinen, ist positiv zu werten, entschädigt aber nicht ganz für die genannten Schwächen einer Wiedergabe, die einmal mehr beweist, daß im Falle von spätromantischer Chormusik großen Stils der traditionelle Oratorienchor, mag er auch den Aufnahmetechnikern erhebliche Probleme stellen, einem kleineren Ensemble, sei es noch so hochwertig, an Klang- wie Ausdrucksmöglichkeiten überlegen ist.
Yvonne Minton, die am Ende des Te Deum einen einzigen Ton einige Takte lang zu psalmodieren hat, erscheint auf der Plattentasche in weit größerer Aufmachung als der Chor. Das ist gleich symptomatisch für den Starkult wie für die Ahnungslosigkeit der Cover-Designer.

(3 b M Dovedale III) A. B.

Oper

G. Bizet (1838 bis 1875)

Die Perlenfischer
Querschnitt in französischer Sprache

Janine Micheau (Leila), Nicolai Gedda (Nadir), Ernest Blanc (Zurga), Jacques Mars

Chor und Orchester der Opéra Comique, Dirigent Pierre Dervaux

Electrola C 063-11 075 — 21.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Die Veröffentlichung dieses Querschnitts ist sehr zu begrüßen, da die 1962 erschienene Gesamtaufnahme nie den Weg in den deutschen Katalog gefunden hat (sie ist über den ASD der Electrola erhältlich). Erfreulich zudem, daß der Umschnitt hervorragend gelungen ist (leider fehlen Leerrillen zwischen den einzelnen Nummern) und trotz deutlichen Bandrauschens viel besser, als die französische Gesamtaufnahme klingt. Die Stereo-Wirkung ist für den heutigen Geschmack zu sehr auf deutliche Links-Rechts-Effekte ausgerichtet, aber die Klarheit des Klangbildes ist bemerkenswert, ebenso bemerkenswert die Klirrfreiheit.
Interpretatorisch beherrscht Nicolai Gedda diese Highlights. Sein Nadir ist so etwas wie eine Idealinterpretation, und allein die im originalen Schlüssel gesungene Arie aus dem ersten Akt lohnt den Kauf der Platte. Im Duett mit Zurga (Akt I) und Leila (Akt II) beweist er eine erstaunliche Bandbreite des Ausdrucks. Janine Micheaus Leila ist wegen des überaus langsamen Vibratos der Sängerin gewöhnungsbedürftig, aber bei aller Kühle doch echt „innig",

während Ernest Blanc den Zurga ein bißchen grob singt. Chor und Orchester sind guter Durchschnitt.

(2 p Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

Vokalmusik

Emilio de' Cavalieri (um 1550 bis 1602)

Rappresentatione di Anima et di Corpo – Gesamtaufnahme

Tatiana Troyanos, Mezzosopran; Hermann Prey, Bariton; Kurt Equiluz, Rudolf Resch, Tenor; Paul Esswood, Countertenor; Teresa Zylis-Gara, Edda Moser, Sylvia Geszty, Arleen Auger, Sopran; Theo Adam, Leopold Spitzer, Ernst Gutstein, Baß; Wiener Kammerchor (Hans Gillesberger); Capella Academica Wien (Eduard Melkus); Ensemble Wolfgang von Karajan; Dirigent Charles Mackerras

DGA 2 708 016 (2 Pl.) 50.— DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Obschon in nahezu jeder Musikgeschichte als bahnbrechendes Opus erwähnt, gehört Cavalieris „Rappresentatione" bis vor wenigen Jahren noch zu jenen Werken, deren Zugang ausschließlich Spezialisten vorbehalten war, während es für die Allgemeinheit nichts anderes blieb als ein bloßer Titel. Darunter vermochte man sich sogar nur schwerlich etwas Rechtes vorzustellen, waren sich doch die Eingeweihten selber nicht darüber einig, ob dieses „Spiel von Seele und Körper" — welches seit der festlichen Aufführung im Februar 1600 zu Rom nicht mehr erklungen war — als „szenisches Oratorium" oder als „religiöse Oper" zu bezeichnen sei. Erst seine bühnenpraktische Wiederentdeckung durch Bernhard Paumgartner für die Salzburger Festspiele 1968 ließ es im Bewußtsein einer breiteren Öffentlichkeit zu einem festeren Begriff werden, wobei sich klar herausstellte, daß es eigentlich weder Oper noch Oratorium ist, sondern eher eine in ihrem Wesen dem „Jedermann" nicht unähnliche Moralität, eine Mischung von weltlichen und geistlichen Elementen, in der Spekulation und Allegorie überwiegen, während eine richtige dramatische Handlung völlig fehlt. Im Sommer 1969 wechselte es von der Felsenreitschule in die Kollegienkirche Fischer von Erlachs, wo es ebenfalls im Jubiläumsjahr 1970 zu hören war. Über die historische wie künstlerische Bedeutung dieser Neuaufführungen, die den weitgehend einstimmigen Beifall der Kritik fanden, wurde übrigens sowohl in der Tages- als auch in der Fachpresse ausführlich berichtet (siehe u. a. Heft 10/68, S. 790, und 10/69, S. 823), und diese eminenten Qualitäten waren es auch, die die DGG bestimmten, Paumgartners Einrichtung für die Schallplatte zu produzieren und im Februar 1970 im Kleinen Redoutensaal der Wiener Hofburg aufzunehmen. Bei allem Aufsehen, welches die Salzburger Aufführungen erweckten, wurde jedoch die Ansicht laut, daß diese — oder zumindest die von 1968 — durch eine „Ökonomie am falschen Platz" gekennzeichnet waren, die „den außerordentlichen Erfolg nicht verhindert, wohl aber gefährdet und geschmälert hat" (Hans Menningen). Als besonders gravierende Beispiele solcher Sparsamkeit wurden einerseits der weitgehende Verzicht auf alte Instrumente und vor allem die sehr ungleiche Besetzung der solistischen Rollen genannt. „Eine Wiederaufnahme ohne vokale Korrektur" – so schloß H. M. seinen Bericht – „dürfte nicht in Frage kommen." Offenbar ist diese Mahnung auf fruchtbaren Boden gefallen; denn es muß mit besonderer Genugtuung festgestellt werden, daß die DGG wirklich nichts gespart hat, um die vorliegende Einspielung mit jedem erdenklichen Trumpf auszustatten. Die Leistung jedes einzelnen Gesangsolisten gebührend zu würdigen, hieße natürlich den hier gegebenen Rahmen sprengen, aber es darf versichert werden, daß das Hauptmerkmal der Vokalbesetzung seine seltene und erfreuliche Einheitlichkeit und Geschlossenheit ist. Ein Blick auf den Titel genügt ohnehin, um zu erkennen, daß die meisten Sänger zur ersten Garnitur zählen, aber auch die kleineren Partien wurden sorgfältig besetzt, so daß innerhalb des Ensembles kein Bruch entsteht. Nicht minder zu loben ist die instrumentale Realisation, in der die Ansprüche an die originale Klangtreue mit äußerster Konsequenz erfüllt wurden; unmöglich wiederum, alle verwendeten Instrumente hier anzuführen; wenigstens sei jedoch anerkennend vermerkt, daß sie samt und sonders auf der Rückseite der Doppeltasche beschrieben und deren Spieler genannt werden. Selbst präzise Angaben über ihre jeweilige Kombination in den 91 Einzelnummern der Partitur fehlen nicht, und auch das 23seitige Beiheft in drei Sprachen (den Originaltext des Librettos nicht mitgerechnet) könnte man sich kaum besser und informativer wünschen. Fügen wir abschließend hinzu, daß die technische Qualität der Aufnahme und der Fertigung ihrerseits in hohem Grade befriedigt, so läßt sich leicht das Fazit ziehen: mit der „Rappresentatione" hat die DGG eine Produktion geliefert, die zwar wegen des ausgefallenen Charakters des Werkes wohl keinen Massenerfolg erzielen dürfte, welcher jedoch aufgrund seiner musikgeschichtlichen Bedeutung der Rang einer wichtigen Katalogbereicherung zukommt. Es erscheint daher nur gerecht, wenn sie vor kurzem mit dem Deutschen Schallplattenpreis ausgezeichnet wurde. Jedem, dem daran liegt, eine Vorform kennenzulernen, aus der Monteverdi seine Opernkunst entwickelte, seien diese zwei Platten angelegentlich empfohlen.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

Th. Morley (1557 bis ca. 1602)

The First Booke of Ayres To Sing And Play To The Lute, With The Base Viole, 1600 – Gesamtaufnahme

1. A Painted Tale; 2. und 3. Thyrsis and Milla – She straight her light green silken coats; 4. With my love; 5. I saw my Lady weeping; 6. It was a lover and his lass; 7. Who is it that this dark night; 8. Mistress mine; 9. Can I forget; 10. Love winged my hopes; 11. What if my mistress; 12. Come, sorrow, come; 13. Fair in a morn; 14. Absence, hear thou; 17. Will you buy a fine dog; 18. Sleep, slumb'ring eyes

Nigel Rogers, Tenor; Eugen M. Dombois, Laute; Nikolaus Harnoncourt, Viola da gamba

Telefunken SAWT 9568-B 21.- DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Ein Teil dieser Sammlung ist nun allmählich recht gut bekannt, aber die Platte ist nichtsdestoweniger wertvoll, bietet sie doch – meines Wissens zum erstenmal – das Liederbuch, welches Morley wenige Jahre vor seinem Tod herausgab, in geschlossener Form. (Beiläufig: das Grove-Dictionary nennt nur vierzehn Lieder, hier haben wir zwei mehr, aber die Nr. 15 und 16 fehlen, ohne daß irgendeine Erklärung dafür gegeben wird.) Lobend sei auch vermerkt, daß die Lautenbegleitung im tiefen Register von einer Gambe gestützt wird, eine Praxis, die der ausdrücklichen Forderung des Komponisten entspricht, aber meist unbeachtet bleibt. So begrüßenswert eine solche Gesamteinspielung an sich erscheinen mag, so müßte man jedoch nur ausnahmsweise von der gebotenen Möglichkeit Gebrauch machen, sich die ganze Platte pausenlos anzuhören, sonst entsteht leicht der Eindruck einer gewissen Eintönigkeit. Diese dürfte übrigens weniger dem Komponisten als dem Sänger zuzuschreiben sein, dessen Vortrag zwar Gepflegtheit, aber nicht immer genügend Spontaneität erkennen läßt und im Ganzen etwas undifferenziert wirkt, zumal im Vergleich mit der souveränen stimmlichen und interpretativen Meisterschaft, an die uns gerade bei diesen Werken Peter Pears und Alfred Deller gewöhnt haben. Ob Nigel Rogers es einmal soweit bringt, steht dahin. Sicher ist, daß er heute schon Fähigkeiten zeigt, die ihn mit zunehmender Reife zu den besten Hoffnungen berechtigen. In technischer Hinsicht kann die Platte als tadellos bezeichnet werden. Als weiterer Pluspunkt sei vermerkt, daß ihr ein Textabdruck mit deutscher Übertragung beiligt.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

W. A. Mozart (1756 bis 1791)

Sonata all'epistola KV 144/124 D-dur; Motette „Venti, fulgura, procellae" KV deest G-dur für Sopran, 2 Oboen, 2 Hörner, Streicher und Orgel; Missa KV 140 G-dur für Soli, Chor, Streicher und Orgel (Pastoralmesse); Motette „Sub tuum praesidium" KV 198/158 b F-dur für 2 hohe Stimmen, Streicher und Orgel

Gabriele Fuchs, Sopran; Ingrid Mayr, Alt; Manuel Cid-Jimenez, Tenor; Walter Raninger, Bariton; Gerhard Zukriegl, Orgel; Salzburger Mozarteums- und Rundfunkchor; Camerata Academica Salzburg, Dirigent Ernst Hinreiner

Schwann musica sacra AMS 3516 25.- DM

Interpretation:	5–7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Die Platte ist insofern nicht uninteressant, als sie zwei kirchenmusikalische Werke Mozarts bietet, von denen bislang eines völlig unbekannt war, während das andere, bisher umstrittene, in jüngster Zeit ziemlich eindeutig als authentisch nachgewiesen werden konnte.

Die Motette „Venti, fulgura, procellae" wurde in einer alten Abschrift, die Mozart als Autor angibt, in der Universitätsbibliothek Brünn entdeckt. Für die Autorschaft Mozarts spricht nicht nur die melodische Schönheit des Werkes, sondern vor allem die frappierende formale Ähnlichkeit mit der bekannten Motette „Exultate, jubilate", die für die gleiche Besetzung geschrieben ist und genau die gleichen Satzcharaktere enthält. Läßt sich anhand dieser Indizien die Echtheit der Motette auch nicht schlüs-

sig beweisen, so rechtfertigt die reiche musikalische Substanz des Werkes auf jeden Fall die Einspielung.
Genau das läßt sich von der Messe G-dur nicht sagen. Sie ist so schablonenhaft, dürftig in der Faktur und oberflächlich im Ausdruck, daß sowohl Jahn wie Einstein ihre Echtheit energisch bestritten. Die Auffindung von Stimmensätzen in Kremsmünster und Augsburg, die Korrekturen von Mozarts Hand enthalten, scheinen die Autorschaft Mozarts nunmehr zu beweisen, ohne daß das Werk dadurch besser würde.
Die Motette „Sub tuum praesidium" ist auf der Wiener Ronnefeld-Aufnahme mit Agnes Giebel und Bert van t'Hoff wesentlich besser zu hören, kann also hier außer Betracht bleiben. Auch die Epistelsonate hat wenig Bedeutung.
Gabriele Fuchs singt die G-dur-Motette ansprechend und stilvoll, ohne den hohen Koloratur-Ansprüchen des Werkes ganz gewachsen zu sein. Vor allem die Spitzentöne kommen nicht ohne Mühe heraus. Ein solches Stück, das, wenn es tatsächlich in der Nachbarschaft von „Exultate, jubilate" entstanden ist, mit der Singkunst eines der großen Kastraten rechnete, verlangt halt eine bedeutende Mozart-Sängerin.
Vollends in routiniertem Durchschnitt bleibt die Wiedergabe der Messe stecken, womit dem ohnehin schwachen Werk der Garaus gemacht wird. Der Chor singt so, wie halt in Österreich erfahrene Chorsänger Sonntagmorgens im Hochamt prima vista zu singen pflegen. Das genügt leider für eine Schallplattenaufnahme nicht. Allzuviel chorische Detailarbeit scheint jedenfalls in diese „leichte" Aufgabe nicht investiert worden zu sein, was um so befremdlicher ist, als es sich um eine Gemeinschaftsproduktion mit dem Österreichischen Rundfunk handelt. Auch die Solisten sind keineswegs first class.
Die Platte klingt sauber und durchsichtig.
(3 b M Heco B 230/8) A. B.

F. Schubert (1797 bis 1828)

Lieder, Band II

Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton; Gerald Moore, Klavier

DGG 2 720 022 175.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Mit den 234 auf diesen dreizehn Platten des zweiten Schubert-Bandes vereinigten Liedern kommt Fischer-Dieskaus gigantische Schubert-Edition (vgl. die Rezension des ersten Bandes in Heft 2/70) auf 406 Lieder, zu denen noch die drei separat vorliegenden Zyklen gerechnet werden müssen. So hat der Bariton also insgesamt 464 Schubert-Lieder auf Platte gesungen, also ziemlich genau 75 % jener Zahl, die nach älterer Forschung Schuberts gesamte Liedproduktion ausmacht. Auch wenn man neuere Forschungsergebnisse auf diese Statistik überträgt, also von einer Gesamtzahl von etwa 640 Liedern und etwa 100 Varianten ausgeht, ändert sich nichts am enzyklopädischen Rang dieser Edition.
Wie in der erwähnten Rezension des ersten Bandes schon ausgeführt, ist die Freude an diesem Unternehmen nicht ungetrübt, besonders deshalb, weil alle Lieder über den Leisten einer Stimmlage geschlagen werden. Hinzu kommt, daß es sich bei dieser Stimmlage um das Organ Dietrich Fischer-Dieskaus handelt, das bei aller unbestreitbaren Qualität nicht unproblematisch ist. Obwohl in diesem chronologisch ersten Band, der Lieder aus der Zeit zwischen 1811 und 1817 enthält, die Manierismen des Sängers gegenüber früheren Aufnahmen erfreulicherweise gemildert sind (zum Teil noch über den anderen Schubert-Band hinausgehend), stellt sich doch manche Kommunikationsschwierigkeit ein. Besonders auffällig sind diese Kommunikationsschwierigkeiten, die sich aus einer überdeutlichen Absicht des Kommunizierens ableiten, in schlicht-idyllischen sowie in schauerballadenhaften Vorlagen zu konstatieren. Daß Fischer-Dieskaus Sprachbezogenheit, gerade bei Liedern mit einfachen Texten, der Musik eine interlineare Tiefendimension nimmt, ist ja hinlänglich bekannt. Schlimmer aber steht es um jene Lieder, deren Texte sich durch eine Unerträglichkeit auszeichnen. Es handelt sich bei diesen Bedenken gegenüber der vorliegenden und auch der ersten Teil-Edition um jenen Grundvorwurf gegenüber dem Schubert-Interpreten, daß dieser den musikalischen Ablauf dadurch befrachtet, daß er einzelne Wörter, Silben und Konsonanten unangemessen überpointiert. In Interviews hat Fischer-Dieskau immer wieder betont, daß ihm im Falle des Schubert-Lieds die Musik wichtiger sei als der Text – die Praxis sieht aber leider anders aus. Dabei kann man aus der reichen Zahl an Liedern dieser Kassette ein beliebiges herausgreifen, auch eines, dessen Interpretation im ganzen als gelungen bezeichnet werden muß – dieser Grundmangel durchzieht Fischer-Dieskaus Schubert-Interpretation permanent.
Allerdings bezieht sich dieser Mangel auf Schuberts erste, bis etwa 1815 reichende Schaffensperiode selbst. Die meisten dieser frühen Lieder zeichnen sich durch einen großen monodisch-rezitativischen Bau aus. Zudem basieren diese frühen Lieder überwiegend auf schaurigen Textvorlagen, wofür exemplarisch „Hagars Klage" auf einen Text von Schücking (leider fehlt dieses vermutlich erste Lied Schuberts in der vorliegenden Ausgabe), das „Totengräberlied" nach Hölty, der „Geistertanz" nach Matthisson und die „Leichenfantasie" nach Schiller genannt seien. Daß Schubert in diesen frühen Versuchen, als er vierzehnjähriger Schüler war, nicht bei der später von ihm so geliebten Strophigkeit Zuflucht nimmt, hat einen einfachen Grund – denn der musikalische Charakter eines Strophenlieds muß so variabel und vielschichtig sein, daß er den verschiedenen Aspekten des fortlaufenden Textes gerecht wird. Schubert hält sich, in richtiger Einschätzung seiner kompositorischen Möglichkeiten, bei den frühen Liedern an die Methode, die Musik rezitativisch dem sich entwickelnden Text anzupassen, für jeden neuen inhaltlichen Aspekt einen jeweils neuen musikalischen Ausdruck zu finden. Obwohl diese frühen Lieder keineswegs als Meisterwerke bezeichnet werden können, scheint mir Fischer-Dieskaus Konsonanten auskostende Interpretation die einzig richtige zu sein: mit einer Beschränkung auf die Musik wäre den Liedern wohl kaum geholfen. So aber gelingt Fischer-Dieskau, da er Schuberts Schwäche folgt, eine kongeniale Interpretation, für die stellvertretend der Anfang der Kassette erwähnt sei: die fast zwanzig Minuten lange „Leichenfantasie" nach Schiller – zumal hier schon Gerald Moores klare, unprätentiöse und teilweise sogar delikate Begleitung auffällt.
Etwa 1815 hat Schubert diese erste Periode überwunden, und zwar mit zwei Meisterwerken: „Gretchen am Spinnrade" (aus natürlichen Gründen in dieser Sammlung nicht vorhanden) und der Ballade vom „Erlkönig". In beiden Liedern beweist Schubert, daß er jetzt die monodisch-rezitativische Form beherrscht und sie durch quasi symbolische Motivik in der Begleitung (zumal der linken Hand) auf eine neue Höhe transportiert. In mancher Weise ist der „Erlkönig" ein Meisterstück der Interpretationskunst Fischer-Dieskaus, wenngleich der Einsatz stimmfärberischer Mittel erst spät benutzt wird, das heißt also, daß der balladeske Vorgang vom Interpreten zusätzlich einer Dramaturgie der aufgestauten Spannung unterworfen wird. In anderen Balladen, zumal solchen auf die von Schiller, verpufft die Wirkung ins teilweise Komische, weil diese textlichen und musikalischen Großformen (etwa Schillers „Taucher") die zusätzliche Pathetisierung des Interpreten nicht verkraften und zur Parodie geraten.
Neben dieser balladesken Komponente wird ab etwa 1815/16 das Strophenlied für Schubert immer wichtiger, für das hier stellvertretend Goethes „Heidenröslein" genannt sei. Diese kompositorisch stärkste Form des Schubert-Liedes findet in Fischer-Dieskau einen überaus fragwürdigen Interpreten. Seine Detailaffektation wirkt hier als latenter Vorwurf der nicht vorhandenen Selbstgenügsamkeit des Kunstwerks. Die Akzentuierung bei „lief er schnell" ist überflüssig, weil das schnelle Tempo jedem Hörer klarmacht, daß der Knabe nicht dahertrottelt. Die Drosselung von Tempo und Dynamik im Refrain der letzten Strophe ist pur larmoyant. Bei einem so bekannten Lied grenzt es an die Methoden des Bänkelgesangs, wenn am Anfang durch flottes Tempo und kecke Deklamation dem Hörer ein scheinbar lustiges Geschichtchen aufgetischt wird, dessen in Wirklichkeit trauriger Ausgang am Ende dann überpointiert wird – ein Gestaltungsprinzip, das Fischer-Dieskau leider auf den überwiegenden Teil der strophischen Lieder Schuberts anwendet.
Um 1816/17 wendet sich Schubert für etwa zwei Jahre (damit schließt dieser Band unter Einschluß von zwei 1827 entstandenen Liedern ab) wieder dem dramatischen Lied zu. Die Melodieform ist jetzt aber freier als zuvor, die Modulationen sind sprunghafter, der Gesamtplan viel genauer auf die textlichen Einzelheiten bezogen – aber mit einem Minimum an äußerem Aufwand, was sich durch die Bevorzugung einer Variationstechnik des Grundthemas äußert. Zu diesen Liedern gehört eine große Zahl von Meisterwerken, für die hier der „Wanderer" nach Schmidt von Lübeck und „Liedesend" nach Mayrhofer erwähnt seien: das erste, weil sich in ihm die Unversöhnlichkeit von Konsonantengezeter und herrlichem Piano-Legato Fischer-Dieskaus zeigt, das zweite, weil hier der Interpret den emotional klar abgestuften balladesken Aufbau des Lieds genau trifft.
Insgesamt betrachtet kann die Widersprüchlichkeit dieses gigantischen Unternehmens nicht geleugnet werden. Die beträchtlichen Qualitätsabstufungen im Liedschaffen Schuberts sind nicht zu bestreiten – richtige „Trouvaillen" gibt es bei den so gut wie unbekannten Liedern kaum –, und ebenso wenig zu bestreiten ist die Tatsache, daß Dietrich Fischer-Dieskau nur jene Liedformen kongenial wiedergibt, die seiner persönlichen Ästhetik entsprechen: ein Kompendium Schubertscher Vielschichtigkeit ist diese Edition nicht. Dennoch liegt hiermit eine Ausgabe vor, deren unvorstell-

barer Arbeitsaufwand gerühmt werden muß. (Technisch gibt es gegen die Platten keine gravierenden Einwände.)

(2 p Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

F. Mendelssohn Bartholdy (1809 bis 1847)

Klavierkonzert Nr. 1 g-moll op. 25

Klavierkonzert Nr. 2 d-moll op. 40

Rondo brillante op. 29

John Ogdon, Klavier; London Symphony Orchestra, Dirigent Aldo Ceccato

Electrola C 063-02 007 21.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Gegenüber Serkins stahlharter Interpretation dieser ein wenig beflissen auf Beethoven schielenden Klavierkonzerte wirkt John Ogdon verkrampft (rhythmisch nicht immer sicher), unprofiliert in der Phrasierung, fast so, als spiele er die Werke vom Blatt. Zudem zeichnet sich auch die Begleitung nicht gerade durch Inspiration aus: die Übergänge zwischen den einzelnen Sätzen kommen mühsam sentimentalisiert daher. Aufnahmetechnisch gibt es ebenfalls nichts zu rühmen. Eine entbehrliche Produktion.

(2 p Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

R. Strauss (1864 bis 1949)

Das Liedschaffen

Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton; Gerald Moore, Klavier

Electrola C 163 – 50 043/51

Subskriptionspreis 144.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Eine Neun-Platten-Kassette, repräsentativ aufgemacht, mit Text- und Kommentarheft. Dennoch handelt es sich nicht um „das" Liedschaffen Strauss'. Dazu gehörten neben den 134 hier eingespielten Klavierliedern weitere 19, die Fischer-Dieskau fortließ, sei es, weil der Text eine Sängerin voraussetzt oder weil andere Gründe ihn dazu bewogen. Dazu gehörten fernerhin die Orchesterlieder-Zyklen op. 33, op. 44 und op. 51 sowie die „Vier letzten Lieder", die allesamt hier nicht berücksichtigt werden.

Angesichts dieses Sachverhalts stellt sich somit gleich die Frage nach dem Sinn dieser Mammut-Produktion. Enzyklopädistische Vollständigkeit, die auf eine dokumentarische Gesamtdarstellung des Strauss'schen Liedwerkes abzielt, wurde nicht angestrebt. Sie ist auch nicht erreichbar, solange nicht das Werk, sondern der prominente Interpretenstar im Mittelpunkt des Bemühens steht. Damit wirft diese Produktion die gleichen Probleme auf, die Ulrich Schreiber in seiner Rezension der ersten Folge der Schubert-Liedeinspielung durch die DGG (Heft 2/1970 S. 123) ausführlich abhandelte. Im Falle Strauss mag das künstlerische Objekt weniger gewichtig sein. Andererseits spielen in manchen Strauss-Liedern Farbe und Tonartwahl kaum eine minder wichtige Rolle als bei Schubert. Das gilt vor allem für die besten unter ihnen, die impressionistischen Stimmungsstudien vom Schlage des „Traum durch die Dämmerung". Hinzu kommt, daß Strauss einen sehr großen Teil seiner Lieder – mehr als 90 der hier aufgenommenen entstanden bis zur Jahrhundertwende – seiner Braut bzw. jungen Frau Pauline in die Kehle geschrieben hat. Der spätere Zyklus op. 68 ist geradezu ein Kompendium virtuoser Soprankunst und war für Elisabeth Schumann gedacht. Alles das sind Fakten, die gegen die Pauschalinterpretation durch einen Bariton sprechen. In diesem speziellen Falle liegt die Frage nahe, weshalb die EMI nicht wenigstens Janet Baker, von der sie ausgezeichnete Strauss-Liedinterpretationen veröffentlichte, für das Unternehmen mit heranzog. Auf diese Weise wäre zumindest Vollständigkeit der Klavierlieder erzielt worden. Abgesehen davon ist der Liederkomponist Richard Strauss bei weitem nicht so vielgestaltig in Ausdruck und musikalischen Mitteln wie etwa Schubert oder Wolf. Er gehört trotz der Beliebtheit einiger „Schlager" halt nicht zu den primären Schöpfern des Liedes. Gegenüber seinem tondichterischen und seinem musikdramatischen Werk nimmt sich das Liedschaffen mehr oder weniger als Gelegenheitskunst aus. Was nichts gegen die Schönheit einzelner Stücke besagt. Aber im Gegensatz zum individuellen Zuschnitt des Schubert- oder Wolf-Liedes läßt sich das Strauss'sche Liedwerk auf einige wenige Grundtypen zurückführen, die immer wieder abgewandelt werden: das impressionistische Stimmungslied, die auftrumpfende, manchmal etwas penetrante Hymnik jener Reißer vom Schlage der „Heimlichen Aufforderung", das geistvolle Scherzando und das Lied in etwas gewollt wirkendem Volkston. Eine Typik, die, wenn sie so massiert auftritt wie in dieser 134-Nummern-Folge, stärkere interpretatorische Mannigfaltigkeit verlangt, als sie ein einzelner Sänger zu geben vermag. So beantwortet sich am Ende die Frage nach dem Sinn dieses aufwendigen Torso-Unternehmens einmal mehr in der eindrucksvollen Präsentation des EMI-Gesangstars Nr. 1.

Sieht man von diesen grundsätzlichen Einwänden ab, so bietet die Kassette über die Wiederbegegnung mit Altbekanntem und Überstrapaziertem hinaus zweifellos einige Entdeckungen. Dazu gehört für denjenigen, der die DG-Aufnahme Fischer-Dieskaus noch nicht kennt, z. B. der köstliche „Krämerspiegel", oder das gesamte op. 47, das neben kantabler Lyrik die balladeskgrotesken „Zechbrüder" mit einem äußerst virtuosen Klavierpart enthält. In op. 41 finden sich einige fein gearbeitete Stücke, denen man kaum je begegnet. Das ganze op. 49 ist stark und originell, wenn man auch das vielzitierte „Lied des Steinklopfers" in bezug auf sozialrevolutionäres Engagement nicht überbewerten sollte. Strauss war kein Weill. In dem späten op. 87 taucht bereits die Abschiedsstimmung der „Vier letzten Lieder" auf.

Daneben steht manches, auf das man – wenn schon Vollständigkeit nicht angestrebt wurde – gerne verzichtet hätte. Etwa das unglückliche op. 22 mit den „Mädchenblumen" des infelix Dahn oder die geschraubten „Lieder des Orients" op. 77. Auch an der Gedankenlyrik Weinhebers komponiert der alte Strauss hoffnungslos vorbei. Immer wieder begegnet man bei dem strapaziösen Abhören der 18 Plattenseiten Liedern, von deren Entstehen Strauss selbst einmal brieflich sagte: „... es geht dann langsam, es wird gekünstelt, die Melodie fließt zäh, die ganze Technik muß herhalten, um etwas vor der gestrengen Selbstkritik Bestehendes zustande zu bringen." Es sind ihrer wohl mehr, als die „gestrenge Selbstkritik" wahrhaben wollte.

Als Ganzes ist die Leistung Fischer-Dieskaus bewundernswert, mag man über Details auch oft geteilter Meinung sein können. Schwer erträglich wird's immer, wenn der deklamierende Rhetor sich in Positur wirft. Das wirkt dann angesichts der elenden Poesie der Gilm, Dahn, Busse und wie diese Verseschmiede alle heißen, oft unfreiwillig komisch. Hier wäre weniger Wortdeklamatorik zugunsten unbekümmerteren Vertrauens in die Tragkraft der Strauss'schen Melodik mehr gewesen. Wie fern uns selbst Lyriker von Rang gerückt sein können, beweisen Lieder wie „O wärst du mein" nach Lenau aus op. 26 oder Rückerts „Anbetung" aus op. 36. Hier tut Fischer-Dieskau alles, diese Distanz bewußtzumachen. Hier und da sind auch singtechnische Schwierigkeiten nicht zu überhören, und es dürfte kein Zufall sein, daß der Sänger das „Ständchen" heute einen Ton tiefer intoniert als auf seiner 15 Jahre alten Strauss-Mono-Platte. Im forte büßt die Stimme vor allem in der hohen Lage an Schmelz und Substanz ein, sie klingt dann „strohig". Das passiert gerne im Falle jener oberflächlichen Hymnik vom Schlage der „Heimlichen Aufforderung", die doch ausschließlich von sinnlichem Stimmglanz lebt.

Um so überzeugender geraten die lyrischen Stücke, die Fischer-Dieskau in blühender Mezza voce, meist wunderschön ausphrasiert und überaus geschmackvoll in der Darstellung des Stimmungshaften, singt. Hier ist seine Liedkunst nach wie vor ein singuläres Ereignis. Stücke wie „Die Nacht" aus op. 10, „Heimkehr" aus op. 15, „Am Ufer" und „Leise Lieder" aus op. 41, und – natürlich – die „Freundliche Vision", „Morgen", „Traum durch die Dämmerung" – um nur einiges Bekannte und weniger Bekannte herauszugreifen – sind von berückendem Wohllaut. Ganz in seinem Element ist Fischer-Dieskau auch, wenn es um Witz, Charme, Ironie und Groteske geht. Den „Krämerspiegel" nach Kerr singt ihm in dieser umwerfenden Ausgepichtheit und Gescheitheit niemand nach (er erscheint hier übrigens erstmalig mit vollem Textabdruck!), und wie er im Falle des „Ständchen" die kompositorisch falsche Deklamatorik des Liedes virtuos überspielt, das ist schlechthin meisterlich. Das natürliche, lockere Parlando in „Wozu noch, Mädchen" oder in den Schlichten Weisen op. 21, der Charme in den Rückert-Liedern op. 46/1 und 3, das alles hat ungewöhnliches sängerisch-gestalterisches Format. Und so gerät, wie eingangs gesagt, das vorgegebene Strauss-Kompendium unversehens zu einem Kompendium Fischer-Dieskauscher Liedkunst.

Ihr gegenüber kommt Gerald Moore aufnahmetechnisch nicht immer so plastisch ins Bild, wie man es sich angesichts der virtuosen Feinheit manches Klavierparts gewünscht hätte. Er tritt vielfach zu stark zurück. Daß er sich in schwächeren Passagen des Mammut-Unternehmens von seiner Routine tragen läßt und ihm selbst das Geperle des „Ständchen" mittlerweile gleichgültig zu sein scheint, ist verzeihlich. Aber er ist sofort „da", wenn es auf ihn ankommt, wenn im Falle der balladesken „Zechbrüder" aus op. 47 Strauss' Illustrationsvirtuosität halsbrecherische Ansprüche stellt oder im „Krämerspiegel" herrlich strömende Klavierlyrik in ironischen Kontrast zu den Teufeleien der Gesangsstimme gesetzt wird.

(3 b M Dovedale III und Heco B 230/8) A. B.

Karola Agay

Arien aus Opern von Mozart, Erkel, Strauss, Verdi, Rossini und Donizetti

Qualiton LPX 11 432 Stereo 21.– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	–
Aufnahme-, Klangqualität:	5
Oberfläche:	8

Die ungarische Sopranistin Karola Agay besitzt stimmliche Qualitäten, das ist nicht zu verkennen. Ob sie allerdings zu den Sängerinnen gehört, deren Karriere, wie es der Hüllenkommentar suggeriert, „spät beginnt, um dann um so höher zu führen", bleibt zweifelhaft. Am besten scheinen ihr die Koloraturen in Mozarts Arien (Königin der Nacht, 2. Akt – Martern aller Arten) zu liegen, sie kommen gestochen scharf und erstaunlich sauber. Für Strauss fehlt der Sopranistin der Atem und der Sinn für differenzierte Farbgebung.
Die Aufnahme klingt, was Durchsichtigkeit angeht, nicht schlecht, oft aber matt und etwas verschleiert, als ob sie im Orchestergraben gemacht worden wäre. Dafür steht die Solistin an der Rampe, ihre Stimme scheint bei Höhenflügen mit Hall bedacht worden zu sein!

(9 w C Telef. L 250) M. R.

a) Elly Ameling singt Schubert-Lieder

Suleikas Gesänge: I Was bedeutet die Bewegung? D.720 · II Ach, um deine feuchten Schwingen D.717 · Ellen's Gesänge: I Raste, Krieger D.837 · II Jäger, ruhe von der Jagd D.838 · III Ave Maria D.839 · Gretchen am Spinnrade D.118 · Trost im Liede D.546 · An die Musik D.547 · Ganymed D.544 · Frühlingsglaube D 686 · Liebe schwärmt auf allen Wegen D.239 · Lachen und Weinen D.777 · Ständchen D.889

Elly Ameling, Sopran; Jörg Demus, Klavier

Electrola 1 C 063–29 025 C 21.– DM

b) Elly Ameling – Bild einer Sängerin

J. S. Bach: Arie „Schweigt stille, plaudert nicht" aus der „Kaffee-Kantate" BWV 211 (HM 30 842 M, s. Heft 7/68). Arie „Ach es schmeckt gar zu gut" aus der „Bauern-Kantate" BWV 212 (HM 30 842, 7/68) · „Bist du bei mir" BWV 508 · „Willst du dein Herz mir schenken" BWV 518 aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (HM 30 819 M) · F. Schubert: Der Hirt auf dem Felsen D.965 · Die Vögel D.691 · Der Musensohn D.764 (HM 30 696 M, 5/66) · R. Schumann: Die Sennin op. 90/4 · Aufträge op. 77/5 · Schmetterling op. 79/2 · Der Nußbaum op. 25/3 · Marienwürmchen op. 79/14 (HM 30 946 XK, 2/68) · J. Brahms: Da unten im Tale (Trennung) op. 97/6 · Schwesterlein · Och Modr, ich well en Ding han (HM 30 883 M, 2/70)

Elly Ameling, Sopran; Mitglieder des Collegium aureum; Gustav Leonhardt, Cembalo; Hans Deinzer, Klarinette; Jörg Demus, Hammerflügel; Norman Shetler, Klavier

harmonia mundi HM 30 183 L 16.– DM

	a)	b)
Interpretation:	9	7/9
Repertoirewert:	9	–
Aufnahme-, Klangqualität:	10	9
Oberfläche:	9	10

Auf ihre Platte mit Mozart-Liedern lassen nun Elly Ameling und Jörg Demus eine Schubert gewidmete folgen. Hier wie dort wird der Hörer hingerissen nicht allein von einer Stimme von berückender Schönheit, sondern auch von der gänzlich unmanierierten und beispielhaften Schlichtheit der Interpretation, auf die Ulrich Schreiber im Heft 7/70 zu Recht bereits hinwies. Wer die vor einigen Jahren bei harmonia mundi erschienene „Schubertiade" der beiden Künstler besitzt, wird sich die neue Platte gewiß nicht entgehen lassen, zumal sie neben wohlbekannten und beliebten Liedern die allzu seltene Gelegenheit bietet, die drei Gesänge der Ellen aus Walter Scotts „Fräulein vom See" in geschlossener Form zu hören. Auch die beiden Suleika-Gesänge Marianne von Willemers aus dem „West-östlichen Diwan" sind ausgesprochene Raritäten im Konzertsaal wie auf Platten. Brahms, der sich auf dergleichen verstand – daran erinnert uns Alfred Einstein in seinem Schubert-Buch –, erklärte das erste von ihnen mit seinen Vor-Anklängen an die „Unvollendete" für das schönste Lied, das je entstanden sei. Nach einem so berufenen Urteil erscheint jede weitere Empfehlung völlig überflüssig. Die eminenten Meriten dieses neuen Recitals sprechen ohnehin genug für sich selbst. – Wie aus dem Titel hervorgeht, ist die Platte b) ein „Sampler", eine Beispielauswahl also aus der schon beträchtlichen Reihe von Aufnahmen, die die Künstlerin bei harmonia mundi gemacht hat und die bereits in dieser Zeitschrift bei ihrem Erscheinen gewürdigt wurden. Als Geschenk für einen Freund, der sie etwa noch nicht kennen sollte, eignet sie sich vortrefflich. Aber ich möchte hundert gegen eins wetten, daß der so Beschenkte es nicht dabei bewenden läßt, sondern nicht eher ruht, bis er sich auch die Originalplatten angeschafft hat – was ja der eigentliche Zweck jedes Samplers ist.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

Elly Ameling singt Mozart

Exsultate, jubilate KV 165 · Dulcissimum convivium (aus Litaniae de venerabili altaris sacramento KV 243) · Laudate Dominum (aus Vesperae de Dominica KV 321) · 3 Konzertarien: Voi avete un cor fedele KV 217 · Basta, vincesti ... Ah non lasciarmi, no KV 486a · A questo seno deh vieni ... Or che il cielo a me ti rende KV 374

Elly Ameling, Sopran; English Chamber Orchestra, Leslie Pearson, Orgel und Cembalo, Leitung Raymond Leppard

Philips 6 500 006 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Zwar sind die beiden Seiten dieser Platte nach den angestammten Kategorien ‚geistlich' und ‚weltlich' voneinander unterschieden, aber für Charakter und Vokabular der Musik bleibt dies ziemlich bedeutungslos. Denn Mozart schreibt in der bekannten dreiteiligen Motette „Exsultate, jubilate" ebenso ein vokales Solokonzert mit der Satzfolge schnell - langsam - schnell, wie etwa in der Arie KV 374 ein Konzertrondo. Kirche und Oper sind da nur auswechselbarer Hintergrund. Und in diesem Sinne singt Elly Ameling die Stücke auch instrumental; das heißt, sie geht mehr von der musikalischen Linie aus als von der Wortbedeutung und dank der überlegenen, überlegten Art ihres Vortrags vermag sie dies anspruchsvolle interpretatorische Vorhaben auch durchzuhalten. Sie entwickelt Phrasen, Farben, musikalische Gesten, statt sich – wie üblich – an den vordergründigen Inhalt und Ausdruck des Textes zu klammern, um dadurch mit den erheblichen sängerischen und musikalischen Schwierigkeiten leichter fertigzuwerden. Dieses gleichsam abstrahierende Verfahren, das gerade bei ursprünglich für Kastraten bestimmten Stücken, wie den beiden genannten, seine volle historische Berechtigung hat, geht in einem Fall, bei der Buffa-Arie KV 217, sogar so weit, daß die Ironie der Situation – eine Kammerzofe erteilt ihrem von der Herrschaft empfohlenen Liebhaber eine fröhliche Abfuhr, weil sie einen besseren in Reserve hat – kaum ganz zum Tragen kommt.
Doch Mozarts Musik ernst zu nehmen, ist eigentlich immer richtiger, als sich in outrierter Schäkerlaune zu ergehen. Und tatsächlich entsteht so aus den drei weltlichen Arien der B-Seite mit der wunderbaren Liebesklage nach Metastasios „Didone" in der Mitte (KV 486a) eine Art dreisätziger Konzertform, bei der die Buffa-Arie als quasi erster Satz durchaus ihren musikalischen Stand hat. Das Ganze wirkt als Gegengewicht zur Motette der A-Seite und bewegt sich zugleich anders als sie auf relativ entlegenen, jedoch nicht minder ertragreichen Seitenpfaden des Repertoires. Kurz: ein intelligentes Programm, intelligent vorgetragen und vom englischen Kammerorchester genau im selben Geist musikalischen Wichtignehmens begleitet.

(6 v C Leak Sandwich) U. D.

Janet Baker singt Monteverdi und Scarlatti

Domenico Scarlatti (1685–1757): Salve Regina; Claudio Monteverdi (1567–1643): Klage der Ottavia (Krönung der Poppea, 1. Akt), Abschied der Ottavia (Krönung der Poppea, 2. Akt), Klage der Ariadne (L'Arianna); Alessandro Scarlatti (1660 bis 1725): Cantata Pastorale

Janet Baker, Mezzosopran; English Chamber Orchestra; Dirigent Raymond Leppard

Electrola 1 C 063–02 058 21.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	8

Wenn man hören will, was Gesangskunst ist, hier führt es Janet Baker vor. In einem Programm, in dessen Mittelpunkt die drei dramatischen Lamento-Arien Monteverdis stehen, demonstriert sie ein Zusammenstimmen von Affekt und Stilgefühl, von bewegendem Ausdruck und Musikalität, von Stimmschönheit und Technik, von Kraft und Vortragskultur. Allein, was die Sängerin bei des Klaviermeisters Domenico Scarlatti später Solokantate an wechselnden Farbwerten entsprechend den wechselnden Abschnitten der Komposition einsetzt, ist in seiner Reichhaltigkeit wie interpretatorischen Konsequenz bewundernswert. Solcher Marienpreis hat die ganze formenreiche Fülle des Barock, die Erdgebundenheit, in deren Mitte Transzendentes aufleuchtet. Und auch die abschließende weihnachtliche Cantata Pastorale von Scarlatti senior entwickelt sich zu einer bilderreichen Szene – dank der Baker und des in gleichem Geist, mit gleicher Intensität musizierenden English Chamber Orchestra unter Raymond Leppard.

(6 v C Leak Sandwich) U. D.

Recital Erna Berger

Mozart, „Entführung":
Welcher Kummer – Martern aller Arten – Welch ein Geschick (a)

Mozart, „Figaros Hochzeit":
Rosenarie – Sagt, holde Frauen
Mozart, „Zauberflöte":
Der Hölle Rache
Mozart, „Cosi fan tutte":
Schon ein Mädchen von 15 Jahren
Rossini, „Barbier von Sevilla":
Frag' ich mein beklommnes Herz
Donizetti, „Don Pasquale":
Auch ich versteh' die feine Kunst
Puccini, „La Bohème":
Man nennt mich jetzt Mimi

Erna Berger, Sopran, (a) Rudolf Schock, Tenor. Verschiedene Orchester und Dirigenten

Electrola Mono C 047–28 556 10.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	historisch
Oberfläche:	9

Obwohl diese Platte das Handikap aufwiegen muß, ohne die Glanzleistungen der Berger in den vierziger Jahren (Gilda bei Heliodor und, etwas später aufgenommen, bei RCA) auszukommen, ist das Gebotene erfreulich genug. Denn abgesehen von zwei Aufnahmen aus den dreißiger Jahren (Zauberflöte unter Beecham, Barbier) bekunden die hier wiederaufgelegten Interpretationen aus den fünfziger Jahren (bis 1959!) die instrumentale Geläufigkeit, das belcantische Legato und die rhythmische Präzision der Berger: Tugenden, die selbst für den, der sich am gleichbleibend mädchenhaften Ton dieser Sängerin stört, so etwas wie die konkretisierte Erinnerung an bessere Zeiten des Gesangs repräsentieren. Da die Umschnitte, trotz eines sämigen Streichertons in den Aufnahmen aus den fünfziger Jahren, hervorragend und absolut klirrfrei gelungen sind, muß die preiswerte Platte bedingungslos empfohlen werden.
(2 Ortofon M 15 Saba 8120 Heco P 4000)
U. Sch.

Recital Jussi Björling

3 Lieder von Leoncavallo, di Capua und Tosti; 1 Duett und 26 Arien aus Opern und Oratorien von Bizet, Meyerbeer, Massenet, Flotow, Gounod, Rossini, Verdi, Donizetti, Ponchielli, Giordano, Puccini, Mascagni, Leoncavallo

Jussi Björling, Tenor; Verschiedene Orchester

Electrola Mono C 177–00 947/48 19.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	historisch
Oberfläche:	8

Über die künstlerischen Qualitäten des 1960 gestorbenen schwedischen Tenors Jussi Björling viele Worte zu verlieren, dürfte sich erübrigen, da Björling neben Caruso der einzige Operntenor in der ersten Jahrhunderthälfte war, der sinnliche Schönheit der Stimme und des Singens in intellektuell integre Akte der Interpretation zu überführen wußte. Da bislang die diskografische Situation um Björling in Deutschland desolat war, ist diese überaus preisgünstige Edition der Electrola doppelt begrüßenswert. Im wesentlichen handelt es sich bei diesem Album um eine Kombination der beiden in England seit 1959 bzw. 1961 im Handel befindlichen LP-Umschnitte ALP 1620 bzw. ALP 1841, das heißt: um Aufnahmen, die zwischen 1936 und 1948 entstanden, also der ersten Hoch-Zeit des Tenors und seiner – auch das sei nicht verschwiegen – ersten Krisenzeit. Vorbildlich ist diese Edition nicht nur insofern, als sie die wesentlichen Aufnahmen Björlings aus der erwähnten Zeit enthält, sondern darüber hinaus mit exakten Aufnahmedaten aufwartet und – erstaunlich und nachahmenswert zugleich – im ausführlichen Begleittext von Jürgen Kestingden Interessenten auf die Diskografie von Skandrup-Lund/Rosenberg verweist, aus der dieser die bei anderen Firmen als der EMI erschienenen Aufnahmen entnehmen kann. Die Fachlichkeit dieses Begleittextes geht so weit, den Käufer auch darüber detailliert zu informieren, daß es hochkarätige Aufnahmen Björlings aus dessen Spätzeit (und zweiter Krise) bei der Konkurrenzfirma RCA gibt (z. B. die legendären Duette mit Merrill sowie weitere Szenen auf LM 2736).
Diese Kassette ist also ein Musterbeispiel für eine Editionspraxis, die nicht stur einer speziellen Firmen-Ideologie folgt. Das wird auch dadurch unterstrichen, daß die – auf den beiden erwähnten englischen Platten nicht vorhandenen – in jeder Beziehung überragenden Interpretationen Björlings des „Ingemisco" aus Verdis Requiem, des „Cujus Animam" aus Rossinis Stabat Mater sowie des „Di tu, se fedele" aus Verdis „Maskenball" in die Edition aufgenommen wurden – Muster-Interpretationen, die sich der Interessent zuvor einigermaßen mühsam besorgen mußte (etwa auf der Rococo-Platte R 31). Weiter bietet die neue Kassette mit den Liedern „Ideale", „Mattinata" und „O sole mio" Aufnahmen, die sich auf den genannten englischen Platten nicht finden, sondern von ALP 1857 übernommen wurden. Dieser Zuwachs gegenüber den englischen „Mutter"-Platten wird erkauft durch einige fortgefallene Titel. Ist der Fortfall des „E la solita storia" aus Cileas „L'Arlesiana" insofern verständlich, als Björling in dieser Aufnahme überstrapaziert wirkt, so kann das von der (italienisch gesungenen) Siziliana aus „Cavalleria Rusticana" durchaus nicht gesagt werden, die Björling 1949 aufnahm. Ich halte diese Version für ein beinahe klassizistisches Gegenstück zu Carusos Aufnahme, für ein Muß jedes Björling-Fans. Wenn man bedenkt, daß auch das Duett aus dem ersten Akt von „La Bohème" mit Hjördis Schymberg sowie die Arie des Cavaradossi aus dem ersten Akt der „Tosca" nicht in diese Edition übernommen wurden, dann stellt sich die Frage, ob der Fortfall dieser drei Titel durch jene erwähnten drei Lieder aufgewogen wird. Persönlich bin ich nicht dieser Ansicht, konzidiere der Electrola aber, daß deren Auswahl durch den Einbezug der italienischen Lieder einer Dokumentation von Björlings Spannweite dient.
Das einzige Duett in dieser Kassette ist das zwischen Gilda und dem Herzog aus Verdis „Rigoletto", wobei Hjördis Schymberg die Gilda singt. Obwohl die z. T. nicht sehr gute Qualität der Original-Platten durch den Umschnitt kaum verbessert werden konnte, ist dieses Album ein Desiderat für all jene, die von tenoralem Gesang mehr als phonstarke Tonproduktion erwarten. Sie kommen bei Björling auf ihre Kosten.
(2 Ortofon M 15/E Saba 8120 Heco P 4000)
U. Sch.

Montserrat Caballé singt Donizetti

Torquato Tasso: Trono e corona
Gemma di Vergy: Una voce al cor (a)
Belisario: Sin la tomba è a me negata (b)
Parisina d'Este: No, più salir non ponno (c)

Montserrat Caballé, Sopran, (a) Leslie Fyson, Bariton, Tom McDonnell, Baß, Ermanno Mauro, Tenor, Ambrosian Singers, (b) Ermanno Mauro, (c) Margreta Elkins, Sopran, Tom McDonnell, Ambrosian Singers

London Symphony Orchestra, Dirigent Carlo Felice Cillario

RCA LSC 3164 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	9

Montserrat Caballé behauptet sich weiterhin als erfolgreichste Wiederentdeckerin Donizettis (ein Abglanz davon ist sogar auf die deutschen Repertoiretheater gefallen), und zwar mit ihren in diesen Spalten schon ausführlich beschriebenen Fähigkeiten. Obwohl das zu erwarten war, erstaunt indes die Reichhaltigkeit von Donizettis Tonsprache, besonders in dem umfänglichen Ausschnitt aus „Parisina". Leider hindern zwei Gegebenheiten den Rezensenten, diese Aufnahmen als eine Superplatte im Belcanto-Bereich zu erklären: einmal die leicht verschleierte, nicht immer saubere Klangtechnik, zum anderen die Beiläufigkeit, mit der die Nebenrollen besetzt wurden. Trotzdem: ein Desiderat für den Connaisseur.
(2 p Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

Nicolai Gedda

Opernarien von Adam (Postillon von Lonjumeau), Mussorgsky (Boris Godunow), Gounod (Mireille; Margarethe), Bizet (Carmen), Weber (Oberon), Meyerbeer (Afrikanerin), Strauss (Rosenkavalier), Verdi (Rigoletto), Wagner (Lohengrin), Beethoven (Fidelio), Berlioz (Benvenuto Cellini); – Lieder von Beethoven (Adelaide; Der Kuß), Veracini, Carnevali, Tschaikowsky (O du mondhelle Nacht; Auf dem Ball), Strauss (Ständchen; Befreit); – Operettenlieder von Strauß (Nacht in Venedig; Zigeunerbaron), Léhar (Giuditta; Lustige Witwe; Land des Lächelns), Millöcker (Bettelstudent), Kálmán (Veilchen vom Montmartre)

Nicolai Gedda, Tenor; verschiedene Orchester und Dirigenten

Electrola (‚Edition 2000') 1 C 187-29 227/28
29.– DM

Interpretation:	7–9
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	8

Das Problem bei dieser Zusammenstellung war entsprechend der Vielseitigkeit des Sängers wohl eher die Reichhaltigkeit seines Repertoires als ein Mangel an Auswahlmöglichkeiten. Und nachdem man sich, um ein wirklich umfassendes Stimm-Porträt zu geben, für die schematische Dreiteilung Oper – Lied – Operette entschieden hatte, wollte man offensichtlich dem allzu Bekannten weitgehend ausweichen. Nur ist es dadurch auf dem Gebiet Oper geschehen, daß trotz zweier Plattenseiten Raum der wohl zentralste Bereich für einen lyrischen Tenor und zumal zur Demonstration von Geddas überlegener Gesangskunst – die Mozart-Opern – völlig ausgespart blieben. Was man da an maßstäblicher Interpretation auf wenige Arien konzentriert verfolgen könnte, muß man sich nun an verstreuterem Ort zusammensuchen. Aber Anlaß gibt es genug, vor allem in den

französischen Opernarien (Adam, Gounod, Bizet, Meyerbeer, Berlioz) und den russischen Stücken (Mussorgsky, Tschaikowsky), weil Gedda diese Musik aus dem Geist der Sprache, der weichen Konsonanten und der gedeckten Vokale, färbt und modelliert – gleichsam das Nationale an seiner Wurzel faßt, dort, wo sich ebenso die Idiomatik der Musik herleitet. Und über solche Beobachtungen kommt man schnell zu der mustergültigen Texthandlung überhaupt – und von da aus weiter zu vielen Details von Geddas Gesangstechnik: Vokalisation, Ansatz, Nuancierung, Legato usw. usw. In einer Zeit weitverbreiteter Schluderei sind selbst zwei derartige Porträt-Platten mit Gedda ein nicht zu unterschätzendes Studienobjekt.

(6 v C Leak Sandwich) U. D.

Recital Mady Mesplé

‚Die Kunst der Koloratur' – Ch. Gounod: Ariette der Julia („Romeo und Julia", 1. Akt); L. Délibes: Glöckchenarie („Lakmé", 2. Akt); Schlummerlied der Lakmé („Lakmé", 3. Akt); A. Thomas: Szene und Arie der Ophelia („Hamlet", 2. Akt); Rezitativ und Polonaise der Philine („Mignon", 2. Akt); J. Massenet: Arie der Manon („Manon", 1. Akt); Arie der Manon („Manon", 3. Akt); G. Bizet: Rezitativ und Cavatine der Leila („Die Perlenfischer", 2. Akt); J. Offenbach: Lied der Olympia („Hoffmanns Erzählungen", 1. Akt)

Mady Mesplé, Sopran; Orchestre du Théâtre National de l'Opéra Paris, Dirigent Jean-Pierre Marty

EMI 1 C 063-10 411 — 21.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Die Vorzüge dieser französischen Koloratursängerin – in Toulouse geboren und seit 1956 an der Pariser Opéra Comique – liegen zunächst darin, daß sie im Gegensatz zu mancher ihrer Kolleginnen die reine Stimmschaustellerei vermeidet. Sie setzt die technischen Mittel zur Charakterisierung der Wesensart jener Figuren ein, die da in höchsten Tönen tirilieren, mit leichtfüßiger Koketterie die Skalen hinauf- und hinuntereilen oder jeder lyrischen Emotion flatterhaft und etwas unbeständig ausweichen. Das Programm kommt der Sopranistin sehr entgegen: einheitlich in der Epochen-Atmosphäre, dem mittleren 19. Jahrhundert in Frankreich, einheitlich auch im opernhaften Ausdrucksradius und deshalb einheitlich schließlich in der ganz speziellen Vorstellung, die sich ein Komponist vom Rollentyp eines Koloratursoprans macht (mit Ausnahme vielleicht der Offenbachschen Olympia). Das läuft, wollte man es auf eine Formel bringen, auf eine Art ‚lächelnder Sentimentalität' hinaus, auf Stimmakrobatik über Affektabgründen. Und aus diesen Gefühlstiefen droht Mady Mesplé am meisten Gefahr: sie singt, wie das nicht nur in ihrem Fach allmählich zur verbreiteten Unsitte wird, die Töne von unten an, erreicht manchmal auch nicht die volle Höhe (vor allem in der oberen Mittellage) und ersetzt das Legato, das man von einer Koloratursängerin wohl nicht erwarten darf, durch gelegentlich etwas ausgiebige Portamenti. Das ist alles nicht schlimm, gibt dem Gesang aber neben den Beweisen technischer Brillanz ein etwas wehleidig süßliches Parfüm, das eigentlich bei Lakmé, Manon oder Ophelia nicht immer das gleiche bleiben sollte. Die Stimme scheint nicht sehr groß zu sein; das Orchester bleibt abgeschwächt im Hintergrund (mit etwas zu viel Nachhall).

(6 v Leak, Leak Sandwich) U. D.

Recital Sherrill Milnes

Händel, „Joshua":
See the racing flames arise

Rossini, „Wilhem Tell":
Resta immobile

Verdi, „Attila":
E gettata la mia sorte (a)

Wagner, „Tannhäuser":
O du mein holder Abendstern

Thomas, „Hamlet":
O vin, dissipe la tristesse

Offenbach, „Hoffmanns Erzählungen":
Scintille, diamant

Verdi, „Macht des Schicksals":
Urna fatale (b)

Tschaikowskij, „Pique Dame":
Arie des Jeletzkij aus dem 2. Akt

Puccini, „Der Mantel":
Nulla, silenzio

Levy, „Trauer muß Elektra tragen":
Too weak to kill the man I hate

Sherrill Milnes, Bariton, (a) John Mitchison, Tenor, (b) Leslie Fyson, Bariton. New Philharmonia Orchestra, Dirigent Anton Guadagno

RCA LSC 3076 — 25.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Dieses Recital des in den letzten Jahren kometenhaft aufgestiegenen amerikanischen Baritons Sherrill Milnes ist in seiner Zusammenstellung bemerkenswert intelligent – sieht man davon ab, daß die Behauptung auf der Hülle, alle Titel seien „in den Originalsprachen gesungen" bezüglich der Arie aus „Wilhelm Tell" falsch ist, da Milnes die Arie des Tell nicht im originalen Französisch singt. Die zweite Enttäuschung liegt darin, daß der Sänger interpretatorisch die Intelligenz seines Programms nicht einfängt: bei ihm klingt alles gleichförmig, sehr vordergründig und klotzig. Gewiß, das stimmliche Material ist hervorragend (manchmal an Robert Merrill erinnernd), das Legato überdurchschnittlich, die Ausgeglichenheit in den verschiedenen Lagen bemerkenswert. Aber das so vielschichtige Programm wird nach alter Recital-Manier heruntergedonnert, und stimmfärberischer Einsatz führt lediglich zu leicht schmierigen Resonanzverschiebungen. – Die Begleitung ist unauffällig, der Geigenklang etwas seifig, und dynamische Spitzen sind verklirrt.

(2 p Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

Recital Jessye Norman

R. Wagner (1813 bis 1887)

Wesendonk-Lieder

F. Schubert (1797 bis 1828)

Dem Unendlichen – Auflösung – Der Winterabend

F. Poulenc (1899 bis 1963)

Tu vois le feu de soir · La fraîcheur et le feu (I–VII)

Jessye Norman, Sopran; Irwin Cage, Klavier

Electrola C 053-28 901 — 16.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Jessye Norman, 1968 mit dem ersten Preis der deutschen Rundfunkanstalten ausgezeichnet, ist eine phänomenale Begabung – eine Sängerin, die als Mittzwanzigerin so gut wie alles kann, über eine Stimme verfügt, die von der satten Mezzolage bis zu den höchsten Soprantönen Musik mit einer Selbstverständlichkeit in Klang umsetzt, als gäbe es keinerlei materiale Schwierigkeiten. Wer die Norman im „Original" gehört hat, wird jenen Prophezeiungen nur zustimmen können, die diese junge Amerikanerin für die nächste Zukunft auf dem Brünnhilden-Thron sehen. Und im dramatischen Fach dürfte die wahre Stärke der Norman liegen, wiewohl sie – diese Platte zeigt nicht in der gerechten Balance – über die Qualitäten wahrhaft lyrischen Singens verfügt. Aber abgesehen von einzelnen Liedern, am besten sind die von Poulenc geraten, merkt man dem Recital an, wie sich Jessye Norman – erfreulich genug – bemüht, jene mittlere Basis der Dynamik einzuhalten, die für den Liedgesang vonnöten ist, wobei das Bemühen als solches überdeutlich wird. Das langsame Vibrato, übrigens ohne jede Ansatztrübung, prädestiniert diese Sängerin als Opern-Heroine und nicht als Lieder-Interpretin. Aber wer sich dem Material einer Qualitätsstimme hingibt, wird an diesem Recital genug Genuß finden. Warten wir auf die wahre Norman – sie dürfte wie ein Naturereignis über den Musikmarkt kommen. – Vorzügliche Begleitung durch Irwin Cage, sehr gute Klang- und Preßtechnik.

(2 Ortofon M 15/E Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

Recital Felicia Weathers

Verdi, „Aida":
Ritorna vincitor!

Verdi, „Sizilianische Vesper":
Mercé, dilette amiche

Verdi, „Troubadour":
Tacea la notte

Verdi, „Ernani":
Ernani, involami

Giordano, „Andrea Chenier":
La mamma morta

Puccini, „Tosca":
Vissi d'arte

Boito, „Mefistofele":
L'altra notte in fondo al mare

Puccini, „Die Schwalbe":
Che il bel sogno

Cilea, „Adriana Lecouvreur":
Io son l'umile ancella

Felicia Weathers, Sopran

Münchener Rundfunkorchester, Dirigent Kurt Eichhorn

Telefunken SLT 43 122-B — 21.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Dieses Recital zeigt Felicia Weathers, deren Auftritte auf Bühnen unseres Landes leider nicht Legion sind, in einem herberen, dramatischeren Licht als zuvor. Die Stimme

scheint an Substanz gewonnen zu haben, ohne daß dadurch die Flexibilität merklich gelitten hätte. Zwar gibt es zwei- oder dreimal eine Resonanzverschiebung, wenn ein stark abgestützter Ton in überwiegende Kopfresonanz überführt wird, aber das ist gegenüber dem sinnvollen Einsatz von Stimmfärbungen vernachlässigbar. Zudem singt die Weathers, bis auf die Arie der Magda aus Puccinis „Schwalbe", erheblich einfacher, „klassischer" als auf früheren Platten: ein Recital, das trotz der an Bläßlichkeit kaum zu unterbietenden Begleitung maßstäblich ist. – Hervorragende Klang- und Preßtechnik.

(2 p Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

Recital Ludwig Weber

Mozart, „Entführung":
Wer ein Liebchen – O, wie will ich triumphieren

Mozart, „Zauberflöte":
O Isis und Osiris – In diesen heilgen Hallen

Beethoven, „Fidelio":
Roccos Goldarie

Weber, „Freischütz":
Hier, im irdischen Jammertal
Schweig! Damit dich niemand warnt

Verdi, „Sizilianische Vesper":
O mein Palermo

Mussorgsky, „Boris Godunow":
Lied des Warlaam

R. Strauss, „Rosenkavalier":
Da lieg' ich

Wagner, „Tannhäuser":
Gar viel und schön

Wagner, „Götterdämmerung":
Hier sitz' ich zur Wacht
Hoiho! Ihr Gibichsmannen (a)

Wagner, „Tristan":
Tatest du's wirklich
Tot denn alles (b)

Wagner, „Parsifal":
Titurel, der fromme Held
O Gnade! Höchstes Heil!
Wie dünkt mich doch die Aue (c)

Ludwig Weber, Baß, (a) Herbert Janssen, Bariton, (b) Elisabeth Schwarzkopf, Sopran (Brangäne!), (c) Torsten Ralf, Tenor. Verschiedene Orchester und Dirigenten

Electrola Mono C 177–00 933/34 19.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	historisch
Oberfläche:	9

So wichtig und verdienstvoll die Wiederauflage der berühmtesten Aufnahmen des in der ersten Jahrhunderthälfte wohl führenden deutschen basso cantante, so unbefriedigend das politischen Zeitläuften zu „verdankende" Ergebnis: Kriegsverlauf und die ersten Wirren nach Kriegsende haben die besten Leistungen Ludwig Webers der Nachwelt vorenthalten. So muß sich der Käufer dieser Platte mit hervorragenden Interpretationen Webers aus Beechams 36er „Covent Garden" begnügen, Live-Mitschnitten, deren technische Qualität unzulänglich ist, andrerseits mit Aufnahmen, die um 1950 entstanden, und nur einen Bruchteil der wahren Fähigkeiten des Bassisten vermitteln. Trotzdem läßt sich selbst noch aus der relativen Bresthaftigkeit dieser Aufnahmen erschließen, wie belcantisch, überlegen phrasierend und ökonomisch singend Weber seine Partien bewältigte: ein historisches Dokument, das mehr Schmerz als Freude hinterläßt.

(2 Ortofon M 15 Saba 8120 Heco P 4000) U. Sch.

Chansons der Troubadours – Lieder und Spielmusik aus dem 12. Jahrhundert

Peire Vidal: Baron de mon dan covit · Guiraut de Bornelh: Leu chansonet' e vil · Bernart de Ventadorn: Can vei la lauzata mover · Anonymus: Saltarello · Veris ad imperia · A l'entrada del temps clar · Raimbaut de Vaqueiras: Kalenda maia · Comtessa de Dia: A chanter m'er de so qu'eu no volria

Studio der frühen Musik; Leitung Thomas Binkley

Telefunken SAWT 9567-B 21.– DM

Interpretation:	—
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Über die Begriffe Troubadours, Trouvères und Minnesänger herrscht in der breiten Öffentlichkeit noch weitgehend Verwirrung und Verwechslung. Nach den schon vor einiger Zeit veröffentlichten Platten „Minnesang und Spruchdichtung" (SAWT 9455-A) und „Weltliche Musik um 1300" (SAWT 9504-A – siehe Heft 3/68, S. 190) versucht nun das Studio der frühen Musik mit dieser Auswahl weitere Klarheit zu schaffen und die Kunst der in der südlichen Hälfte Frankreichs wirkenden Troubadours zu dokumentieren. Dem gelehrten Kleriker Peire Vidal, der als Initiator einer philosophierenden Dichtung gilt, bei welcher der Sinn der Rede mehr hinter als in den Worten gesucht werden muß (Gennrich), begegnen wir zuerst mit einem Lied von volksnahem Charakter, dessen Text die prahlerische Veranlagung des Verfassers deutlich widerspiegelt. Darauf folgt ein Gedicht von Guiraut de Bornelh, der eine entgegengesetzte, klaren und unbeschwerten Stil bevorzugende Tendenz verkörpert. Gedankenschönheit und Sprachgewandtheit, in Vertonungen von eigener Ausdruckskraft eingekleidet, kennzeichnen die Art des Raimbaut de Vaqueiras. Ebensowenig wie seine berühmte Estampida „Kalenda maia", fehlt eine der bekanntesten Melodien des Mittelalters, das „Lerchenlied" des Bernart de Ventadorn, der trotz eines gewissen Konventionalismus die Kunst der Troubadours zu einem ihrer Höhepunkte emporführte. Daß diese Kunst übrigens keineswegs männlichen Sängerpoeten vorbehalten war, zeigt die Liebesklage der Gräfin von Dié, mit der die Platte schließt. Mangels klingender Dokumente, die zum direkten Vergleich herangezogen werden könnten, läßt sich nur schwer sagen, inwiefern die vorliegenden Übertragungen und Bearbeitungen als authentisch angesehen werden können. Unverkennbar ist allenfalls der wissenschaftliche Ernst, mit dem sie vorbereitet wurden, und die künstlerische Hingabe, von der die lebendige und ansprechende Wiedergabe zeugt. Aufnahme, Fertigung und Kommentierung erfüllen ihrerseits höchste Ansprüche.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

Musik der Shakespearezeit

William Byrd: Rowland · Thomas Morley: Alman · Martin Peerson: Alman · John Bull: Piper's Galliard · Peter Philips: Amarilli di Julio Romano · Orlando di Lasso (bearb. Peter Philips): Margott Laborez · Giles Farnaby: The King's Hunt · John Dowland: What if I never speed · If my complaints could passions move · Flow my tears · Lachrimae antiquae (Bearb. aus Jean Baptiste Besards „Thesaurus harmonicus") · Wilt thou, unkind, thus reave me? (Bearb. Peter Philips) · Sir Henry Guilforde his Almaine · John Smith his Almaine · Can she excuse my wrongs · The Right Honourable Robert Earle of Essex · Sir Thomas Monson his Galliard · Lachrimae in 7 passionate pavans · Go crystal tears

Charlotte Lehmann, Sopran; Martin Lill, Laute; Luitgard Pöhlert, Cembalo, Clavichord, Orgelpositiv; Renaissance-Ensemble Pöhlert; Leitung Werner Pöhlert

Da Camera Magna SM 91 703 25.– DM

Interpretation:	4/7
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	**9**

Angesichts der heute verfügbaren Fülle an klingender Dokumentation über die englische Musik der elizabethanischen Zeit besitzt die vorliegende Neuerscheinung zwangsläufig nur geringeren Repertoirewert. Wie aus dem Titel ersichtlich, hat John Dowland den Löwenanteil an dem gebotenen Programm, aber gerade von der Kunst dieses hervorragenden Meisters kennen wir schon zahlreiche und vor allem wertvolle Beispiele. Der Verfasser des Hüllentextes plädiert für die Wiedergabe der Lautenlieder durch eine Frauenstimme als eine dem damaligen Brauch wahrscheinlich entsprechendere Aufführungspraxis. Zur Stützung dieser These wird neben der Feststellung, daß von über 600 Lautenliedern nur 12 in ausgesprochener Männerstimmlage geschrieben seien, auch das Übergewicht des weiblichen Elements in der häuslichen Pflege, gerade des Lautenspiels, ins Feld geführt. Das Argument ist zwar interessant, letzten Endes kommt es doch auf die praktische Verwirklichung der auch so gut gemeinten Absicht an, und in dieser Beziehung muß der Rezensent leider bekennen, daß ihm die Darbietung der Lieder stilistisch eher unidiomatisch und mithin wenig überzeugend erscheint. Befriedigender sind die Lautenstücke, auch wenn der junge Spieler es noch lange nicht zur vollendeten Meisterschaft etwa eines Julian Bream gebracht hat. Am meisten jedoch erfreuen Dowlands „Lachrimae", die hier nicht, wie heute üblich, durch ein reines Violenensemble, sondern von einem „broken consort" ausgeführt werden, sowie die saubere Wiedergabe zum Teil selten gespielter Kompositionen für verschiedene Tasteninstrumente aus dem Fitzwilliam Virginal Book.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

Dokumentation

Die Blockflöte · Instrument / Spiel / Technik
Platte VI: Der französische Stil

Pelca PSR 40 532

Bis 31. 12. 1970 Subskr.-Preis 17.– DM, danach 21.– DM

Zu den bisherigen fünf Platten dieser Reihe (vgl. Heft 12/68, S. 929, und Heft 5/70, S. 377) kam noch diese weitere. Sie beschäftigt sich mit den rhythmischen Besonderheiten des französischen Stils und liefert in der üblichen Weise sowohl Einzelbeispiele als auch – mit einer Dieupart- und einer Hottenterre-Suite mit Conrad/Flöte, Koch/Viola und Ruf/Cembalo – ganze Stücke zur Illustration des Lehrteils. Die Platte verdient Interesse, weil sie zum Beispiel auf einleuchtende Weise demonstriert, worauf sich der rhythmische und damit auch der Aufffassungsunterschied in den Interpretationen der Ouvertüre zur dritten Bach-Suite durch den Concentus Musicus und im Gegensatz dazu, etwa durch das Stuttgarter Kammerorchester, gründet.

(6 SME q A Superex-St-Pro) D.St.

Rolf Schwendter · Lieder zur Kindertrommel

Werbelied für die Konsumgesellschaft · Ballade von der Speisesucht · Ballade von den Maturantinnen · Ballade von der Feuerwehr · Es war eine Allerheilige Liebe · Ballade vom Traum · Ballade von der Geldwirtschaft · Ich bin noch immer unbefriedigt · Hochzeitslied der Clowns · Ballade von den Reben · Ballade von der Heidelberger Polizei · Abendgebet eines Kindes

Polydor 2371 003 19.– DM

Der Österreicher Rolf Schwendter – dreifacher Doktor, Jazzsänger, Zeitschriftenmacher, Kellerschauspieler, Untergrundlyriker – braucht für seinen überlegten und zugleich deftigen Protest keine Gitarre. Eine Kindertrommel genügt ihm. Vielleicht kommen deshalb die einfachen Verse schlagender zur Geltung als die wortreich verwickelten. Etwa das Abendgebet eines Kindes, das ihm die Schweizer als Unzucht bescheinigten, oder die Ballade von den Reben, eine Klage nach dem dritten Weltkrieg (!), in der so vieles wie „eben auch die Reben" Erinnerung bleibt, sind in ihrer knappen Klarheit einleuchtend. Anderes wirkt bei aller beabsichtigten Schärfe verspielt, schielt auf Reim, so die Maturantinnen, die Masturbantinnen sind, und gerät dann ins Kalauern. Schwendter gehört zu den realen Utopisten, die die Anpassung in jeder Form ablehnen. Es nimmt für ihn ein, daß er auch seine Revolutionsfreunde nicht verschont, also den Kampf gegen den „inneren Feind" nicht scheut. In seinem Vortrag – einer Mischung von Sprechgesang, Liedparodie und eigenem Melos – tummeln sich zahlreiche Varianten. Trotzdem wirkt das Trommeln auf die Dauer eintönig. Vielleicht will das der Trommler aber gerade. Auf einen Mitschnitt von Zuschauern hätte man verzichten sollen. Wenig Leute im Parkett, dünner Beifall, ein paar öde Zurufe – das hilft niemanden, weder dem Vortragenden noch den Hörern.

(3 b Wega 3106 Heco B 230) WS

Unterhaltung

Die Rosy-Singers: Eine feine Lustmusik · Swinging Madrigale

Fahren wir froh im Nachen · Herzallerliebstes Mädel · Ach weh des Leiden · Belle Qui Tiens Ma Vie · Frau Nachtigall mit süßem Schall · Fine Knacks For Ladies · Innsbruck, Ich muß Dich lassen · Ein Cruel · Tanzen und Springen · Huchholla · Hennlein weiß · Hence Care Thou Art Too Holla, welch gutes Echo

Metronome MLP 15 346 19.— DM

Musikalische Bewertung:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	8

Auf den ersten Blick winkt man ab: nach Barock-Jazz jetzt Madrigale-Beat, genug der Masche. Nach dem zweiten Hinhören aber ist man überrascht — vom Witz der Idee, von der zündenden Ausführung wie vom Können der Rosy-Singers. Zwölf Madrigale und Canzonetten werden melodisch nahezu werkgetreu gesungen und mit Pop-Background, jazzharmonischen Riffs, elektronischen Sounds und einem kräftig dreinfahrenden Beatrhythmus versetzt. Diese „Canzonetten mit Düsenantrieb" gehen ungemein ins Ohr und in die Beine. Der Rezensent liebt z. B. Heinrich Isaaks „Innsbruck, ich muß dich lassen" in der Fassung von Kees Otten aus der Electrola-Kassette „Lebendige Musik des Mittelalters" als eines der schmerzlich-schönsten Lieder, die er kennt, aber er kann auch der Version der Rosy-Singers nicht widerstehen. Seine Frau hat früher „Fahren wir froh im Nachen" gesungen und muß auch hier jedesmal mitträllern. Die Rosy-Singers sind mit diesem Projekt — besonderes Lob dem Arrangeur Manfred Hübler — rhythmisch so „in" wie die Swingle Singers mit ihrer Musik vor fünf Jahren. Wer also seinen Orlando di Lasso einmal um 180° umgedreht hören will, greife zu. Der Toningenieur hat, versteht sich, keine Gelegenheit ausgelassen, um tief in die Trick- und Verfremdungskiste zu greifen (Ein Hennlein weiß!) Die Playbacks sind, bis auf einige hörbare Schnitte im „Nachen" gelungen, der Sound poppig.

(13 Sony PUA 237 w W Dovedale III) Li.

Tony Scott – Homage To Lord Krishna

Tony Scott (cl, bs); Attila Zoller (g); Beril Rubenstein (p, org); Milt Hinton, Richard Davis (b); Jimmy Lovelace (dm); John Berberian (oud); Colin Walcott (sitar); Souren Baronian (dumbek); Steve Pumilia (perc)

Ode To An Oud – My Funny Valentine – Satin Doll – Homage To Lord Krishna – Blues For Charlie Parker – Sophisticated Lady – Swara Sulina – Nina's Dance – Brother, Can You Spare A Dime

Verve 2304 008 20.– DM

Musikalische Bewertung:	6
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Tony Scott ist ein Weltenwanderer aus Passion, den es noch nie sehr lange an ein und demselben Ort gehalten hat. Seine Begegnungen mit fremdländischen Musikkulturen haben ihren Niederschlag auf diversen Platteneinspielungen gefunden – lange bevor das Motto „Jazz meets the world" zu einem Begriff geworden ist. Am überzeugendsten freilich wirkt Scott immer noch in reinem Jazzkontext, und das ist auch auf seiner neuesten, in New York produzierten Verve-Platte zu erfahren. Drei der neun Titel sind orientalisch flambiert („Ode To An Oud", „Homage To Lord Krishna", „Swara Sulina" – von türkischer, griechischer, nah- und fernöstlicher Folklore beeinflußt), der Rest verzichtet auf exotisches Instrumentarium und bietet gehaltvollen, unprätentiösen Modern Jazz. Scotts expressives Klarinettenspiel ist von gewohnter Intensität und Leidenschaft; stellenweise kommt seine Tongebung dem Klang eines Sopransaxophons nahe. Für das im Duo mit Richard Davis gespielte „Sophisticated Lady" steigt Scott aufs Baritoninstrument um, das er sehr Mulliganweich einsetzt, mit jähen Abstürzen in die unteren Register. Scotts zum Teil renommierte Sidemen treten solistisch so gut wie gar nicht in Erscheinung. Der einzige schwache Mann des Albums ist Beril Rubenstein, dessen kathedraler Orgeldunst nachgerade peinlich wirkt.

(Beogram 1800 B & O SP 14 H Saba IV A) Scha.

„Es fuhren die Zigeuner . . ."

Zigeunerlieder aus Rußland

Nikolai Slitschenko, Sonja Timofejewna, Instrumentalensemble Babajew u. a.

Ariola-eurodisc 80 288 IU 19.– DM

Interpretation:	?
Repertoirewert:	0
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Inwieweit es in der Sowjetunion noch originale Zigeunermusik gibt, entzieht sich der Kenntnis des Rezensenten. Sicher ist jedenfalls, daß diese Platte mit einer solchen nichts zu tun hat. Was man hört, sind Aufbereitungen, die sich in nichts von dem sentimentalen Zeug unterscheiden, das man jahrzehntelang auch bei uns als „Zigeunermusik" deklarierte: schluchzende Geigen, Operettenschmalz. Lediglich das Sängerische ist weniger poliert, was die Lieder jedoch keineswegs genußreicher macht. Konsum-Folklore, die bei uns längst härteren U-Musikwünschen weichen mußte und deren Import möglicherweise eine Lücke schließt.

(3 b M Heco B 230/8) A. B.

Schnuckenack Reinhardt Quintett & Lida Goulesco

Schnuckenack Reinhardt (v, voc); Häns'che Weiss (Solo-g); Spatzo Weiss (Rhythmus-g); Holzmanno Winterstein (Rhythmus-g); Hojok Merstein (b); Lida Goulesco (voc); aufgenommen 13. und 14. 5. 1970

Szép a Roszám – I'll see you in my dreams – Tu djaial – All of me – Valse à Schnuckenack – Nuages – Swinging wild – Gari-Gari – Moskovskija okna – Sjerze djewuschki – Valse à Django – Schuker djuwel – After you've gone

Da Camera Song SM 95 025 20.– DM

Musikalische Bewertung:	7
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Live-Aufnahmen aus der Heidelberger Stadthalle und aus dem Ludwigsburger Kulturzentrum: Das in Hot-Club-de-France-Besetzung operierende Reinhardt-Quintett spielt zigeunerische Folklore („Gari-Gari", „Moskovskija okna", „Sjerze djewuschki"), Musette-beeinflußten Swing-Waltz („Valse à Schnuckenack", „Valse à Django") und Jazzstandards im Stephane Grappelli/Djan-

go Reinhardt-Idiom („Nuages", „All of me", „After you've gone"). Lida Goulesco singt mit verhalten-kraftvoller Stimme drei Volkslieder im Genre russischer Stadt-Zigeuner. Schnuckenack Reinhardt führt mit Eleganz und Vitalität und kommt erfreulicherweise ohne ölige Prismas-Brillantine aus. Als Nachfolger von Daweli Reinhardt gibt Häns'che Weiss einen überzeugenden Einstand: Sein Solospiel ist ideenreich, technisch gewandt und voll jazzigem Drive. Der etwas schleppende Baß von Hojok Merstein gibt selbst schnellen Swing-Stükken einen eher gemächlichen Anstrich.
(Beogram 1800 B & O SP 14 H Saba IV A)
Scha.

Jazz

Buddy Rich - Keep The Customer Satisfied

Buddy Rich Big Band; Solisten: George Zonce (tp); Rick Stepton (tb); Richie Cole, Jim Mosher (as); Pat LaBarbara (ts); Don Englert (ss); Meredith McClain (p); Buddy Rich (dm)

Keep The Customer Satisfied - Long Days Journey - Midnight Cowboy Medley - Celebration - Groovin' Hard - The Juicer Is Wild - Winning The West

Liberty LBS 83 334 I 20.- DM

Musikalische Bewertung:	7
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

The Best Of Buddy Rich

Buddy Rich Big Band; Solisten: William Prince (tp); Jim Trimble (tb); Charles Owens, Ernie Watts, Art Pepper (as); Jay Corre, Don Menza (ts); Walter Namuth (g); Buddy Rich (dm)

The Rotten Kid - Norwegian Wood - New Blues - West Side Story Medley - Mercy, Mercy, Mercy - Love For Sale - More Soul - Channel 1 Suite

World Pacific Jazz ST-20 169 21.- DM

Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	7

Allen Unkenrufen zum Trotz hat sich Buddy Richs Comeback auf die Big-Band-Szene als ein Volltreffer erwiesen. Sein spürsinniges Lavieren zwischen saftigem Rock-Beat und herkömmlichem Big-Band-Swing hat dem Superdrummer ältere Publikumsschichten erhalten und neue hinzugewonnen. Gleichwohl sind es weniger die rokkenden Titel für die „now generation", sondern die unverpoppt daherswingenden Repertoirestücke für den „gestandenen" Jazzfan, die dem neuen Orchester das musikalische Karat geben. „Keep The Customer Satisfied" wurde live im Tropicana Hotel in Las Vegas aufgenommen. Rich verzichtet wie gewohnt auf erfahrene (und teure) Studioprofessionals und bietet statt dessen versprechenden Newcomers und spielhungrigen College-Absolventen Start und Sprungbrett. Die Ensemblearbeit ist brillant (Rich hat eine besonders glückliche Hand bei der Auswahl seiner Satzführer), die Spielbegeisterung bei einer so jungen Mannschaft beinahe selbstverständlich. Solistisch tut sich zwar nichts Außergewöhnliches - abgesehen vom Leader natürlich, dessen fulminante Schlagzeugartistik wie stets ein Erlebnis ist -, aber mit Pat LaBarbara, George Zonce und dem ausgiebig zu Gehör kommenden Richie Cole kündigen sich doch beachtliche Talente an. Von den Arrangeuren dieses Albums trägt Bill Holman den bekanntesten Namen, aber im Vergleich zu früheren Bandbuch-Edelsteinen fallen seine jüngsten Arbeiten (insbesondere das „Midnight Cowboy Medley") doch erheblich ab. Die Palme geht an Don Menza für „Groovin' Hard", einen in „klassischer" Big-Band-Tradition geschriebenen Showstopper, dessen elektrisierende Saxophonparts stark an Francy Boland erinnern. Von Roger Neumann, einem ehemaligen Berklee-Schüler, stammt das ambitionierteste Stück der Platte („The Juicer Is Wild"). Um die Kundschaft bei Laune zu halten („to keep the customer satisfied"), hätte Produzent Dick Bock für komplette Besetzungsangaben Sorge tragen sollen.
„The Best Of Buddy Rich" bringt Exzerpte aus vorangegangenen Plattenveröffentlichungen, die allesamt noch im Handel sind, was diesen Sampler für den Rich-Stammkunden natürlich überflüssig macht. Bill Reddies effektvoll ausgeklügelte Erfolgsknüller „West Side Story Medley" und „Channel 1 Suite" (letztere mit vorzüglichen Chorussen von Art Pepper und Don Menza) sind selbstredend ebenso vertreten wie die Rock & Soul-Hits „Norwegian Wood" und „Mercy, Mercy, Mercy". Für die ganz Anspruchsvollen bleiben Don Piestrups lichtvoller „New Blues" und das halsbrecherisch schnelle „Love For Sale". Das Klangbild ist in den Höhen metallisch hart; einige Oberflächenkratzer verursachen auf meinem Rezensionsexemplar lautstarke Knacker.
(2 v U Saba IV A) Scha.

Die Abspielgeräte unserer Schallplattenrezensenten

Für die Beurteilung der technischen Qualität einer Schallplatte ist es wichtig, die Geräte zu kennen, mit denen sie abgespielt wurde. Wir setzen deshalb hinter jede Plattenbesprechung eine Gruppe von Ziffern und Buchstaben, woraus der Leser erkennen kann, welche Plattenspieler, Tonabnehmersysteme und Verstärker zur Beurteilung der Platten benutzt wurden. Weicht der benutzte Tonarm von der Standardausführung ab, so wird dieser jeweils voll ausgeschrieben. Es bedeuten:

Plattenspieler

1	Braun PS 1000
2	Braun PS 500
3	Philips GA 202
4	Lenco L 70
5	Perpetuum-Ebner 2020
6	Thorens TD 124
7	Braun PC 5
8	Miracord 50 H
9	Dual 1019
10	Thorens TD 150
11	Sony TTS-3000
12	Lenco L 75
13	Acoustical 2800-S
14	Dual 1219
15	Thorens TD 125

Diese Reihen werden bei Hinzukommen neuer Abspielgeräte erweitert.

Tonabnehmersysteme

a	Goldring 800 Super E
b	Philips GP 412
c	Ortofon SPU-G/T-E
d	Decca ffss Stereo
e	STAX CP 40 E
f	Elac STS 444-E
g	Empire 888
h	Ortofon S 15 TE
i	Pickering XV-15 750 E
k	Pickering XV-15 15 AME 400
l	Pickering XV-15 AM 350
m	Shure M 75 G II
n	Shure M 75 E II
o	ADC 10 E
p	ADC 25
q	Shure V 15
r	Shure M 55 E
s	Pickering V 15 750 E
t	Shure M 44-7
u	Stanton 581 EL
v	Shure V 15 II
w	Shure M 75 E
x	Elac STS 444-12

Verstärker

A	The Fisher X-1000
B	The Fisher 600
C	Leak
D	The Fisher 800-C
E	Grundig SV 140
F	Braun CSV 1000
G	Grundig SV 80
H	Beomaster 3000
I	Braun CSV 60
K	Scott 342-13
L	McIntosh C 24/MC 275
M	MEL-PIC 35
N	Sherwood S 7700
O	Telewatt VS 71
P	Quad
Q	Pioneer SM-Q—300
R	Scott 344-C
S	McIntosh MA 5100
T	Lansing SA-600
U	Saba 8120
V	Elowi MX 2000
W	Wega 3110

QUADROPHONIE IN DEN USA

Auf Grund einer Einladung der Elac und Fisher Radio Corporation reisten vor kurzem zwei Fachkollegen und ich nach New York. Wir sollten uns dort unter anderem möglichst eingehend über den Stand der Quadrophonie informieren. Diese Reise war auch deshalb interessant, weil die Fisher Radio Corporation sich seit ihrer Gründung im Jahre 1937 primär mit den Problemen einer den Durchschnitt deutlich überragenden Wiedergabe-Klangqualität befaßt. Bereits im Gründungsjahr stellte Mr. Avery Fisher in den USA die erste serienmäßig gefertigte Radio-Schallplatten-Übertragungsanlage vor (Bild 1), deren Verstärkerendstufe nicht nur mit Tetroden bestückt war, sondern auch erstmalig die heute allgemein übliche Gegenkopplung aufwies. Die für diese Anlage vorgesehenen Lautsprecher wurden bereits damals in Baß-Reflexboxen eingebaut.

In Long Island City läßt das schlichte, auf jegliche Fassadenreklame verzichtende zweigeschossige Haus in der 45. Straße nicht vermuten, daß es unter anderem die Geschäftsleitung, die gesamten, mit Meßgeräten vollgepfropften Entwicklungslaboratorien (Bild 2) sowie Fertigungswerkstätten für die Erprobungsmuster der Fisher Radio Corporation beherbergt. Dafür geht es aber auch in allen Räumen dieses Hauses gedrängt zu. Die ersten mit Mr. Mergner, dem technischen Direktor dieses Unternehmens, geführten Gespräche ergaben unter anderem, daß auch in Amerika weit mehr Schallplattenlaufwerke als Magnettongeräte in Gebrauch sind. Sehr beliebt sind in den USA die Tonband-Kassettenrecorder. Obwohl deren Übertragungseigenschaften mit Sicherheit nicht der deutschen High-Fidelity-Norm gerecht werden, benutzt sie der Amerikaner gerne, weil sie relativ leicht und klein sowie bequemer als die Spulenmagnettongeräte zu handhaben sind. Sämtliche Quadrophonie-Aufnahmen werden deshalb auch als Tonbandkassetten angeboten. Zu dem Hinweis, daß es weder die Quadrophonievorführungen während der im Frühjahr 1970 von dem US-Außenhandelsministerium in Frankfurt/Main veranstalteten HiFi-Schau noch die internationale HiFi-Ausstellung 1970 in Düsseldorf erreicht haben, die Besucher von den klanglichen Vorteilen der Quadrophonie zu überzeugen, äußerte sich Mr. Mergner etwa wie folgt: Obwohl die Quadrophonie bei der Verstärker- und Magnettontechnik keine grundsätzlichen Schwierigkeiten bereite, befände man sich dennoch mitten im Experimentierstadium. Dies gälte vor allem für den Weg zur Reproduktion des optimalen Klangeindruckes. Dieser sei noch nicht gefunden, ja es gäbe sogar noch recht unterschiedliche Auffassungen darüber. Die Fisher Radio Corporation hatte deshalb auch ein Gespräch mit dem in den USA bekannten Musiker und Produzenten von Big Band Hits Enoch Light (Bild 3) arrangiert. Seine Tonband- und Schallplattenaufnahmen tragen die Firmenbezeichnung „Projekt 3, Total Sound Stereo". Dieser Firmenname ist kennzeichnend für die Musikauffassung dieses Mannes: totaler Klang, totales Klangerlebnis. Die Technik ist für ihn Hilfsmittel, nicht Selbstzweck. Enoch Light sagte gleich zu Beginn unseres Gespräches, für ihn sei die Quadrophonie deshalb die kommende Technik, weil sie die Möglichkeit biete, den Zuhörer das gesamte Klanggeschehen mit all seinen Effekten wirklich total erfühlen und erleben zu lassen. Er arbeite gerade an einer großen Quadrophonie-Produktion mit über 60 Titeln. Alle seien speziell für quadrophone Aufnahmen arrangiert. Damit habe er geradezu ideale Bedingungen, um die noch in ihren Anfangsstadien steckende und mit Kinderkrankheiten behaftete Quadrophonie voranzutreiben.

Nach der Begeisterung dieses Mannes über das neue Klangbild war ein aufnahmebereiter Boden für die Quadrophonievorführungen vorbereitet. Die erste erfolgte mit der Ouverture 1812, einer Arie aus Madame Butterfly, sowie Hits in einem Studio des RCA-Buildings. Dort befand sich, wie in einer RCA-Zeichnung (Bild 4) dargestellt, in jeder Raumecke eine sehr hochwertige Lautsprecherbox. Der Grundriß dieses Raumes entsprach jedoch keinem Rechteck, sondern war etwa quadratisch. Die Bandwiedergabe erfolgte über ein relativ aufwendiges Kassettengerät, das mit zwei McIntosh-Stereoverstärkern verbunden war. Deren Kanäle waren auf eine gleichgroße Endleistung eingestellt. Wir Zuhörer konnten uns frei von der Raummitte bis zu den



Otto Diciol

hinteren Lautsprechern bewegen. Nur für Pop-, Beat- und ähnliche auf Effekten aufgebaute Musik scheint mir die Quadrophonie mit dem bei RCA gebotenen Klangeindruck vertretbar. Der Klang- und Lautstärkeeindruck ließ sich mit grellen psychedelischen Lichteffekten vergleichen, die man ins Akustische übertragen hatte. Ein solches Klanggeschehen kann vermutlich die Begeisterung von Jugendlichen auch ohne Haschisch und LSD bis zum Exzeß steigern. In Beatschuppen stört die zu dieser Wirkung benötigte Lautstärke nicht, es entstehen dadurch allerdings bleibende Gehörschäden bei längerer Einwirkung. Was aber geschieht, wenn derartige 4-Kanal-Aufnahmen so in dünnwandigen Neubauwohnungen wiedergegeben werden?

Nach der anschließenden „Ouverture-



Mr. R. Fisher, Gründer der Fisher Radio Corporation



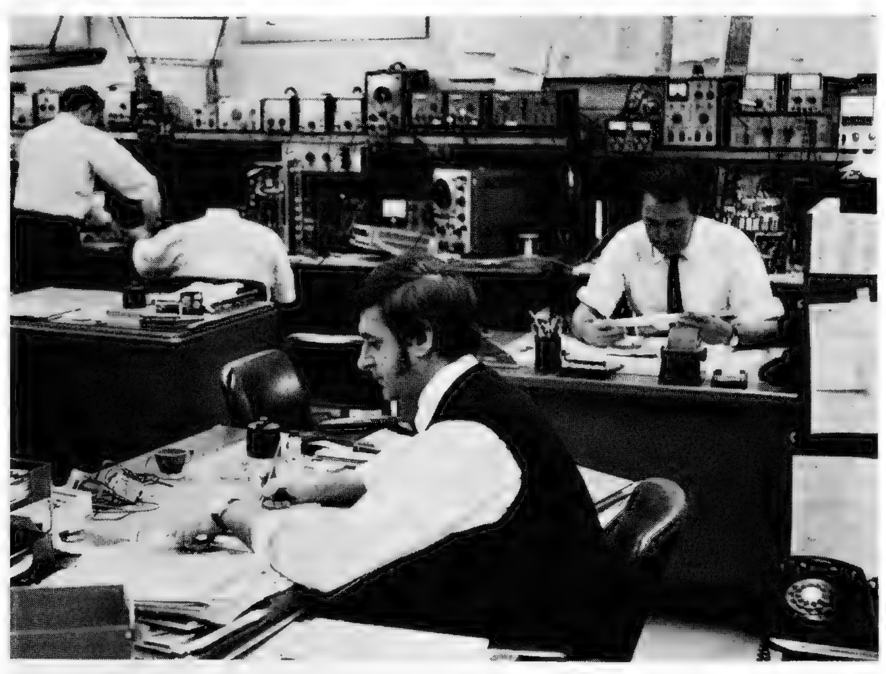
1x Mr. A. Fisher zeigt dem Sekretär des Smithsonian-Institutes, Dr. Leonhard Carmichael, seine 1937 in den USA erstmals kommerziell gefertigte Rundfunk-Schallplatten-Übertragungsanlage hoher Wiedergabequalität. Sie befindet sich heute als Ausstellungsstück im Archiv des Smithsonian-Institutes

1812-Wiedergabe" stellte mein Kollege, der früher selbst aktiver Musiker war und auch dirigiert hatte, erzürnt und enttäuscht zugleich fest, daß der vorgeführte Klangeindruck auch nicht im entferntesten dem inmitten eines Orchesters oder am Dirigentenpult entspräche. Mehr als ungeschickt war die Vorführung der Butterfly-Arie. Die Sängerin schrie uns aus allen vier Lautsprechern gleichmäßig laut ihren Text entgegen. Ebenso enttäuschend wie der Klangeindruck war dessen technische Qualität. Das Rauschen war selbst bei Mezzoforte-Passagen nicht zu überhören. Der Klirrgrad bei Fortestellen lag weit über der gemäß DIN 45 500 und DIN 45 511 zulässigen 5 %-Grenze. Von HiFi-Wiedergabequalität konnte daher nicht im entferntesten gesprochen werden. Schuld hieran trägt jedoch nicht die Quadrophonie, sondern die nach deutschen Gesichtspunkten nicht vertretbare Bandausnutzung. Während bei Kassettengeräten hiesiger Fertigung das 3,81 mm breite Band maximal vier Spuren enthält, sind in den amerikanischen Kassetten bei gleicher Bandbreite acht (!!) Tonspuren untergebracht (Bild 5). Jede Tonspur ist, da noch ein sogenannter „Rasen" zwischen je zwei Spuren liegen muß, schmaler als 0,45 mm (!). Eine derart schmale Spur kann trotz Anwendung des Dolby-Stretchers zwangsläufig keine ausreichend rauscharme Wiedergabe ergeben. Damit der Signal-Rauschspannungsabstand nicht noch schlechter wird, muß das für eine Kassette bestimmte Band bei der Überspielung stärker als normal ausgesteuert werden. Hierdurch wiederum entsteht der unüberhörbare Klirrgrad bei Fortepassagen. Die Benutzung von Chrom-Dioxydbändern mag diese Mängel wohl mildern, beseitigt werden können sie hierdurch nicht. Der RCA-Produktionsmanager Mr. Irvin Tarr und sein Assistent (Bild 6) zeigten sich bei der Diskussion sehr überrascht darüber, daß wir über die Art der uns vorgeführten Quadrophonie nicht nur enttäuscht waren, sondern sie auch einstimmig völlig ablehnten. Offensichtlich gelten in den USA hierfür völlig andere Überlegungen als in Deutschland oder in Europa. Mr. Tarr sagte zu unseren Vorbehalten sinngemäß: Die Jugend Amerikas will die Musik nicht mehr wie von einer Bühne, sondern unmittelbar erleben, sich mitten unter ihr befinden, sie quasi körperlich erfühlen. Dieses Ziel werde doch mit der gerade vorgeführten Methode zweifellos erreicht. Von Demoskopieinstituten sei ermittelt worden, daß etwa 80 % der jungen Menschen in Amerika bereit seien, hierfür einen merklichen Teil ihres Geldes auszugeben. Überdies könnten einfache 4-Kanal-Geräte in großer Stückzahl relativ einfach und damit preisgünstig fabriziert werden. Der für diese genannte Schätzpreis betrug 150 bis 200 Dollar. Von High-Fidelity-Übertragungsdaten kann bei diesen Geräten allerdings nicht gesprochen werden.



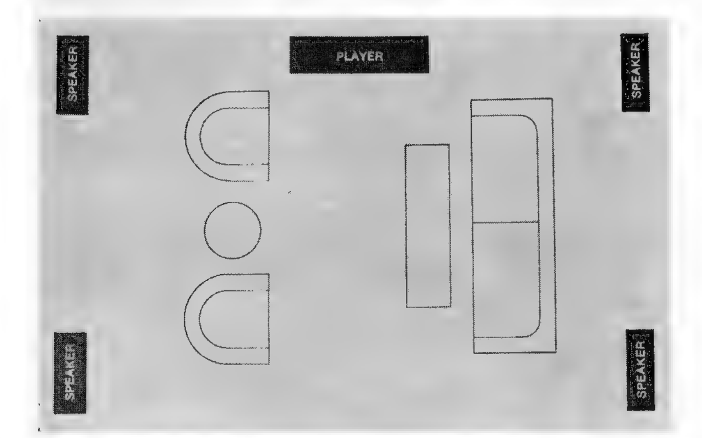
3○ Enoch Light, bekannter Musiker sowie Schallplatten-/Tonbandproduzent in den USA

Die Schallplatte weist, wie bereits erwähnt, auch in den USA einen höheren Benutzerprozentsatz auf als das Magnetband. Es war daher naheliegend, Mr. Tarr nach seiner Ansicht über die Chancen des bei der Telefunken-Bildplatte angewandten Prinzipes als Quadrophonie-Tonträger zu fragen. In seiner Antwort vermied Mr. Tarr wohl jegliche Festlegung, meinte aber, daß die Aussichten der Telefunken-Bildplatte hierfür nicht allzu günstig seien. Aus der Sicht eines leitenden RCA-Mitarbeiters ist diese Meinung durchaus verständlich.

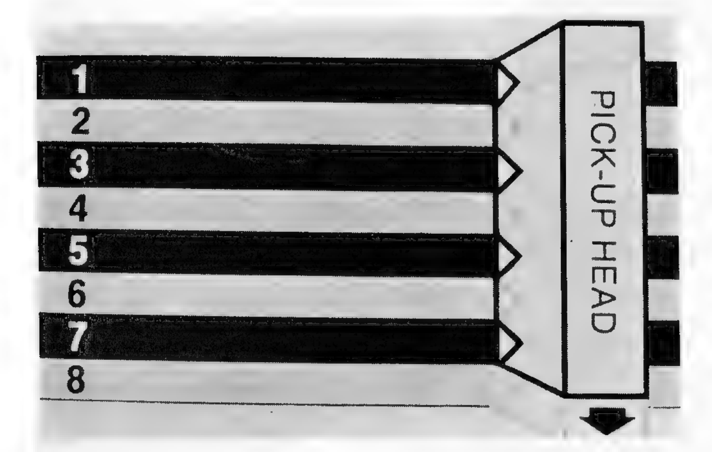


2 Blick in eines der Fisher-Entwicklungslaboratorien in Long Island City

Die derzeitige Einstellung der RCA zur Quadrophonie muß für jeden Freund hochwertiger Musikübertragung enttäuschend sein. Meine beiden Kollegen und ich sahen daher der Quadrophonie-Vorführung bei der Fisher Radio Corporation mit einiger Skepsis entgegen. Dort diente sowohl ein 8-Spur-Kassettenrecorder als auch ein übliches Magnettongerät mit Spulen zur Bandwiedergabe. Die räumliche Anordnung der vier Lautsprecher deckte sich etwa mit der in der RCA-Zeichnung (Bild 7) dargestellten. Im Gegensatz zu dem RCA-Studio war der Fisher-Vorführraum etwa rechteckig. Zum Einhören wurde zunächst stereophon wiedergegeben. Nach dem Umschalten auf Quadrophonie schien der Raum an Tiefe, die Musik an Plastik zu gewinnen. Trotz des durch die 8-Spur-Kassette verursachten Bandrauschens entstand ein völlig anderer Klangeindruck, sehr ähnlich dem eines Konzertsaales. Nach Rückschaltung auf Zweikanal-Stereophonie war das Klangbild vergleichsweise völlig flach. Anders ausgedrückt: Der Unterschied zwischen Stereophonie und guter Quadrophonie kann ebenso groß sein, wie beim Übergang von monauraler Wiedergabe zu gekonnter Stereophonie.



4z Aufstellmöglichkeit I von Lautsprechern für Quadrophonwiedergabe. Die Zuhörer befinden sich hierbei zwischen den vier Lautsprechern



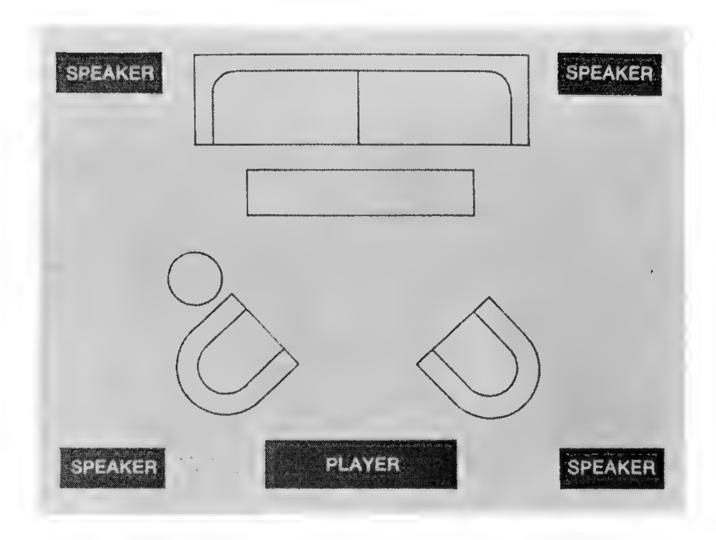
5z Anordnung der 8 Tonspuren bei amerikanischen Stereo- und Quadrophonie-Kassettenrecordcrn Jeweils die dunklen oder hellen Tonspuren werden, je nach Lage der Kassette im Recorder, vom Wiedergabekopf (Pick up Head) abgetastet



6 Diskussion über Quadrophonie mit dem Produktionsmanager Mr. Irvin Tarr (Bildmitte) und seinem Assistenten (im Bilde links) im RCA-Building New York

Bei RCA wie bei Fisher Radio wurde ein 3,81 mm breites Tonband mit 2 x 4 Spuren und den hieraus sich ergebenden technischen Schwächen als Tonträger benutzt. Was verursachte den so auffallend großen Unterschied zwischen beiden Vorführungen? Vermutlich die Beachtung eines ausgewogenen Verhältnisses zwischen dem von vorne und dem von hinten einfallenden Anteil an Schallenergie. Im Gegensatz zur RCA-Vorführung wurde diese Tatsache bei Fisher durch eine sorgfältige Einpegelung der rückwärtigen Lautsprecher berücksichtigt. Außerdem besteht ein Laufzeitunterschied zwischen dem direkten und reflektierten Schall. Nur wenn auch diese beiden Fakten berücksichtigt werden, kann ein so günstiger Höreindruck wie während der Fisher-Vorführung entstehen. Hierbei wurde allerdings ebenfalls demonstriert, daß das optimale Lautstärkeverhältnis zwischen Front- und seitlichen bzw. rückwärtigen Lautsprechern kritisch und der Laufzeitunterschied bei der Wiedergabe durchaus nicht bedeutungslos ist. Soweit es sich nicht um reine Effektaufnahmen handelt, sollten diese Kriterien allerdings schon während der Aufzeichnung berücksichtigt werden. Der technisch nicht vorbelastete Anlagenbenutzer ist überfordert, wenn man von ihm auch noch die optimale Grundeinstellung des Lautstärke- und Laufzeitunterschiedes erwartet.

Im Bereich der sogenannten Unterhaltungselektronk gibt es bis heute auch in den USA quadrophone Übertragungen nur über Magnettongeräte. Lediglich in San Franzisko strahlt ein UKW-Sender ab Mitternacht ein quadrophones Versuchsprogramm aus. Im Gegensatz zu dem in Europa erforderlichen 100-kHz-Frequenzraster konnte dies in Amerika wegen der andersartigen Versorgungsbedingungen auf 200 kHz festgelegt werden. Die UKW-Sender befinden sich in größeren Städten und haben einen gegenseitigen Frequenzabstand von mindestens 400 kHz. Die Frequenzverteilung erfolgte derart, daß in Gebieten, in denen Sender aus zwei oder mehr Städten gehört werden können, deren Frequenzabstand stets wenigstens 200 kHz beträgt. Im Gegensatz zu Europa steht somit für quadrophone Sendungen das hierfür benötigte breitere Frequenzband, mindestens in der Gegenwart, noch zur Verfügung. Um für den Quadrophonie-Rundfunk einen hochwertigen Receiver zur Verfügung zu haben, fertigt die Fisher Radio Corporation unter der Typenbezeichnung „The Fisher 701" einen sehr aufwendigen Empfänger-Verstärker. In ihm finden Feldeffekttransistoren, integrierte Schaltun-



7z Aufstellmöglichkeit II von Lautsprechern für Quadrophoniewiedergabe
Die Zuhörer befinden sich etwa zwischen den rückwärtigen Lautsprechern



8 Darlington Treiber- und Leistungstransistor
Die untere Verbindungsleitung führt zu dem Treiber-, die obere zu dem mit ihm galvanisch gekoppelten Leistungstransistor

gen, diskrete Schaltkreise usw. reichlich Verwendung. Die Endstufen seines 4-Kanal-Verstärkers sind mit Darlington-Transistoren bestückt. Bei ihnen befindet sich ein Treiber- und ein Leistungstransistor im gleichen Gehäuse (Bild 8). Die Endprüfung dieses Gerätes erfolgt mittels Computer und erfaßt 1100 Testpunkte. Der Stereo-Decoder des Fisher 701 kann ohne weiteres auf jedes zur Zeit in den USA erwogene Quadrophonie-Sendesystem umgestellt bzw. erweitert werden. Schall-Verzögerungsleitungen ermöglichen bei stereophoner Modulation Pseudo-Quadrophonie über den 701-Verstärker. Diese ist, wie Vorführungen bei Fisher zeigten, nur bei einem sich z. B. etwa im Kreise bewegenden Schallereignis, d. h. bei Effektaufnahmen sowie kritischen Klangbildern von echter Quadrophonie, zu unterscheiden. Die im Datenblatt des 701 genannten Werte übertreffen deutlich die Forderungen der DIN 45 500. Dieses Gerät wird ebensc wie alle übrigen Fisher Receiver, Verstärker, Lautsprecher und Kassettenrecorder im Werk Milroy/Pennsylvania gefertigt (Bild 9). Mr. Mergner teilte außerdem mit, daß sämtliche nach Europa exportierten Fisher-Empfänger-Verstärker die richtige UKW-Höhenentzerrung von 50 µs erhalten werden.

Zusammenfassung

Für quadrophone Übertragungen im Bereich der Unterhaltungselektronik wird bis heute auch in den USA nur das Magnetband verwendet. Quadrophone Rundfunk-Versuchssendungen erfolgen zur Zeit lediglich über einen UKW-Sender in San Franzisko. Diese werden ab Mitternacht ausgestrahlt. Ob sie kompatibel sind, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden. Die Fisher Radio Corporation stellt bereits einen Empfänger-Verstärker her, der zum Empfang von 4-Kanal-Sendungen aller in Amerika in Erwägung befindlicher Systeme geeignet sein soll. Bei quadrophonen Bandaufnahmen befindet man sich noch mitten im Experimentierstadium. Ähnlich wie zu Beginn der Schallplatten-Stereophonie mit ihren groben Ping-Pong-Effekten usw. begegnet man auch heute bei Quadrophonieaufnahmen und deren Wiedergabe außer neuen wieder den früheren Fehlern. Die in Amerika für Stereo- und Quadrophonie verwendeten 8-Spur-Kassettenrecorder können, selbst bei Benutzung von Chrom-Dioxydbändern, nicht den von der DIN 45 500 geforderten Mindest-Störspannungsabstand und Klirrgrad erreichen. Dennoch sollte man die Quadrophonie wegen ihrer zur Zeit noch vorhandenen Kinderkrankheiten nicht vorschnell als billige Effekthascherei und / oder Mittel zur Umsatzsteigerung abtun. Dies gilt besonders deshalb, weil bei guter Quadrophonie gegenüber der Stereophonie eine ebenso große Vertiefung des Klangeindruckes möglich ist wie bei der Stereophonie im Vergleich zu monauraler Wiedergabe. Wir werden deshalb die Entwicklung der Quadrophonie ebenso aufmerksam wie nüchtern beobachten und zu gegebener Zeit wieder darüber berichten.

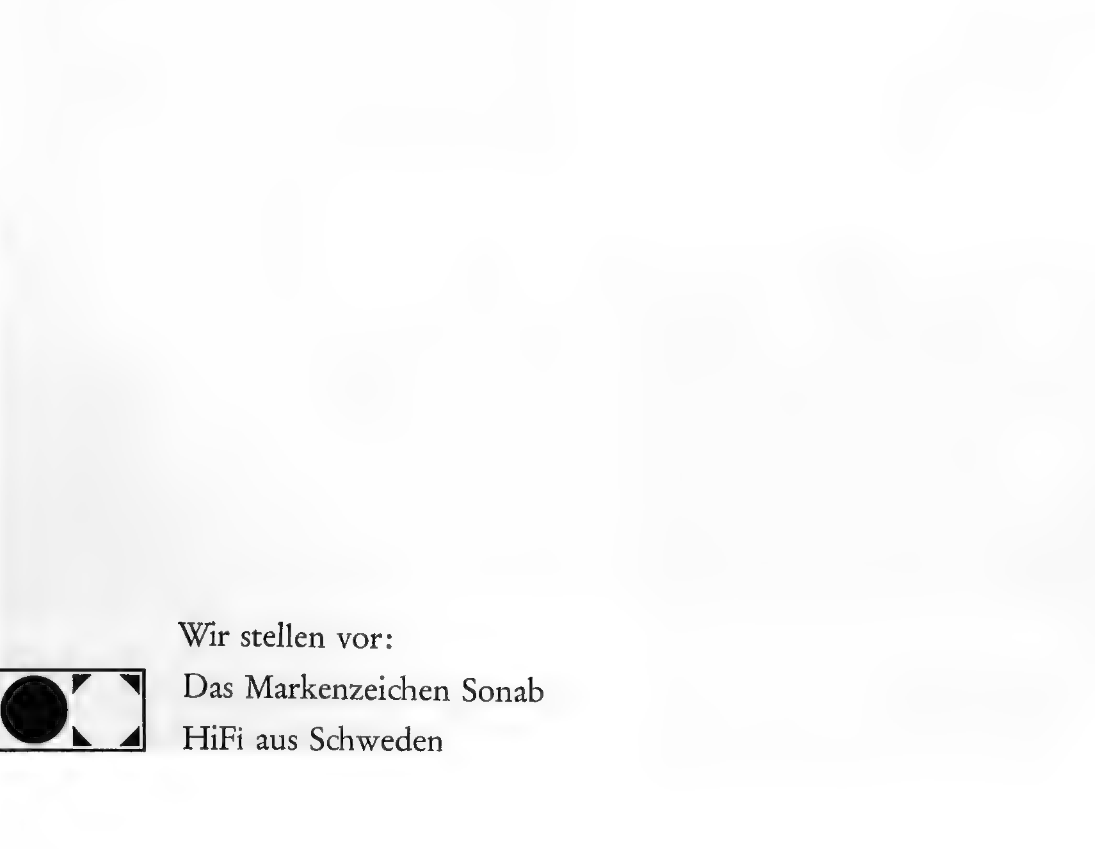


9x Die Fertigungsstätte der Fisher-Erzeugnisse in Milroy/ Pennsylvania

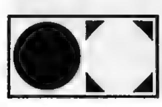
x = Die so gekennzeichneten Bilder 1 und 9 sind Reproduktionen je eines mir zur Veröffentlichung überlassenen Photos

° = Bild-Reproduktion von der Hülle einer neuen Enoch-Light-Schallplatte (The Big Band Hits of the Thirties)

z = Reproduktion eines mir überlassenen Prospekt-Plakates von der RCA und durch die RCA (Mr. Tarr)



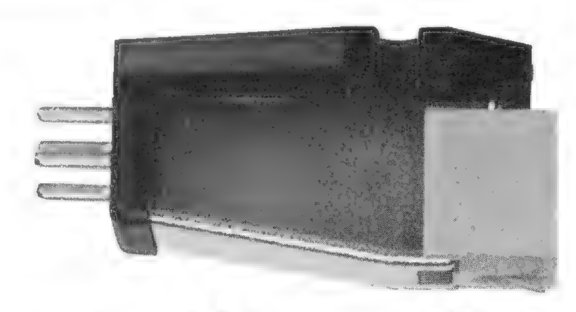
Wir stellen vor:



Das Markenzeichen Sonab

HiFi aus Schweden





Magnetische Tonabnehmer Ortofon M 15 und MF 15 mit elliptischen und sphärischen Verrundungsradien

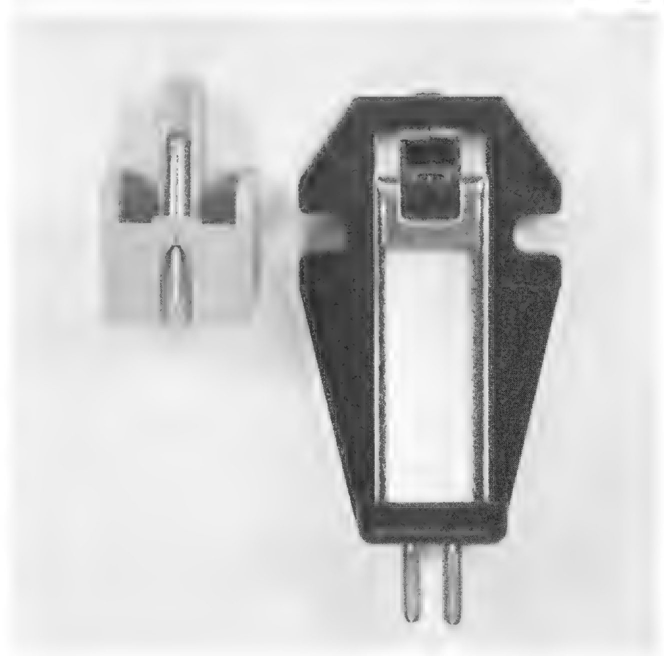
Die Tonabnehmer der dänischen Firma Ortofon genossen hinsichtlich ihrer Übertragungseigenschaften schon immer einen sehr guten Ruf. Da es sich jedoch um dynamische Tonabnehmer mit bewegten Spulen handelte, erwiesen sich zwei mit diesem Prinzip verknüpfte Eigenschaften in zunehmendem Umfange als hinderlich. Die heute wünschenswerten und von magnetischen Tonabnehmern mit bewegtem Magneten erreichten hohen Nadelnachgiebigkeiten sind offenbar bei Nadelträgern mit bewegter Spule schwer zu realisieren, und die sehr niedrigen Übertragungsfaktoren machen Anpassungstransformatoren erforderlich, die, wenn sie in den Tonarmkopf mit eingebaut werden, diesen stark mit Masse bereichern oder, wenn sie als Kabelübertrager zwischen Tonarmleitung und Verstärkereingang geschaltet werden, nicht unempfindlich gegen Brummeinstreuung sind. Möglicherweise hat Ortofon unter dem Zwang dieser physikalischen Gegebenheiten das dynamische Prinzip aufgegeben und, entgegen der irrtümlichen Behauptung im schlecht übersetzten Prospekt, erstmals beim M 15 das Prinzip des bewegten Magneten aufgegriffen.

Zu ein und demselben Tonabnehmerkörper werden vier verschiedene Nadeleinschübe geliefert: M 15 grau mit elliptischer Nadel, M 15 blau mit sphärisch verrundeter Nadel und zwei Nadeleinschübe vom Typ MF 15, ebenfalls in elliptischer und sphärischer Version mit etwas geringerer Nadelnachgiebigkeit, bestimmt für robusteren Betrieb an Plattenwechslern. Die Einzelheiten sind der Zusammenstellung der technischen Daten nach den Angaben des Herstellers zu entnehmen.

Im Prospekt ist die Rede davon, daß die Nadeln der neuen Ortofontonabnehmer aus Naturdiamant geschliffen seien. Nun, dies mag als Unterscheidung gegenüber künstlich hergestellten Diamanten genügen. Was dabei jedoch nicht klarwird, ist die Tatsache, daß die Nadeln dieser Tonabnehmer aus Oktaedern geschliffen sind, die Flächen maximale Härte und größere Bruchfestigkeit aufweisen als meist in Metallröhrchen gefaßte, aus



1 Foto der Nadel des M 15 elliptisch, in dem die Stäbchenform des Nadelschaftes deutlich erkennbar ist.



2 Körper und Einschub des M 15 elliptisch mit Paßstift am Einschub zu dessen Führung beim Einschieben in den Systemkörper

ganzen Steinen geschliffene Nadeln (vgl. Fotos S. 63, H. 1/71). Die Stäbchenform des Nadelschaftes ist bei den Ortofon-tonabnehmern der M- und MF-Serie mit einer guten Lupe schon einwandfrei zu erkennen (Bild 1).

Bild 2 zeigt den Systemkörper und den entfernten Nadelträger. Dieser sitzt fest im Systemkörper, weil ein rechteckig geformter Stift des Kunststoffteils in eine entsprechende Aussparung des Systemkörpers hineingreift. Mit einem Gewicht von nur 5 g gehören die Ortofon M 15 zu den besonders leichten Tonabnehmern.

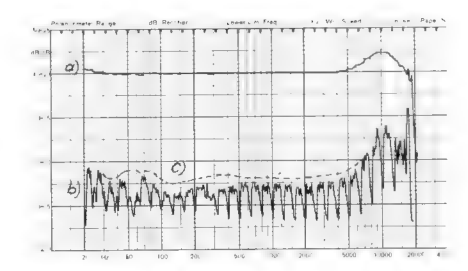
Ergebnisse unserer Messungen

Die Bilder 3 bis 6 zeigen die Frequenzgänge und das Verhalten der Übersprechdämpfung in beiden Kanälen, und zwar in folgender Reihenfolge:

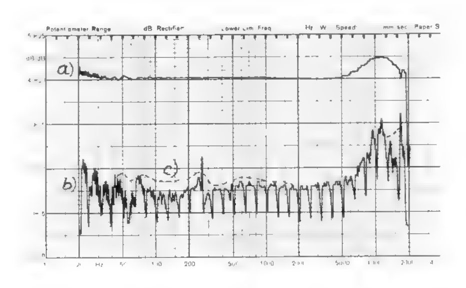
Bild 3 M 15 elliptisch, Bild 4 M 15 sphärisch,

Bild 5 MF 15 elliptisch, Bild 6 MF 15 sphärisch.

Bei allen vier Typen ist die Abweichung zwischen den Kanälen kleiner als 1 dB. Die Übersprechdämpfungen erreichen nicht in beiden Richtungen den vom Hersteller propagierten Wert von 30 dB, sondern liegen zwischen 20 und 25 dB. Dafür erreichen sie diesen gar nicht schlechten Wert in einem sehr breiten Frequenzbereich. Besonders die Übersprechdämpfung in den Höhen ist beachtlich gut. Zwischen 30 und 6000 Hz sind die Frequenzgänge absolut linear. Die Höhenresonanz ist beim elliptischen MF 15



3 Frequenzgang und Übersprechdämpfung des M 15 elliptisch (grauer Einschub) im linken und rechten Kanal. Die Abweichung zwischen den Kanälen ist kleiner als 1 dB. Die gestrichelt eingetragene Kurve c) gibt den Verlauf der Übersprechdämpfung von rechts nach links wieder



4 Wie 3, aber für M 15 sphärisch mit blauem Einschub

mit nur 3 dB bemerkenswert gering und liegt bei allen Typen unter 5 dB. Unterhalb 30 Hz zeigen alle Frequenzgänge, die übrigens am Rabco-Tonarm gemessen wurden, eine leichte Anhebung, die mit der Baßresonanz nichts zu tun haben kann

Baßresonanz. Diese liegt, wie alle anderen Daten am Rabco-Tonarm ermittelt,

beim M 15 elliptisch, bei 16 Hz im linken und 15 Hz im rechten Kanal (Bild 7);

beim M 15 sphärisch, bei 17 Hz im linken und 17,5 Hz im rechten Kanal;

beim MF 15 elliptisch, bei 22 Hz im linken und 23 Hz im rechten Kanal;

beim MF 15 sphärisch, zwischen 20 und 25 Hz im linken und rechten Kanal.

Daraus ist bereits zu ersehen, daß die MF-Typen eine kleinere Nadelnachgiebigkeit besitzen als die M-Typen und sich daher für schwerere Tonarme eignen, als der Rabco es ist.

Abtasttest am Rabco-Tonarm. Die Abtastfähigkeit für tiefe Frequenzen wurde wie immer mit Hilfe der 300-Hz-Modulationen geprüft, die auf der dhfi-Platte Nr. 2 enthalten sind und deren Amplituden horizontal in 10-μ-Schritten von 20 bis 100 μ und vertikal von 20 bis 50 μ zunehmen. Das Abtastverhalten bei hohen Frequenzen wurde mittels der in vier Pegeln auf der Shure-Testplatte TTR-101 aufgezeichneten Orchesterglocken geprüft. Der 4. Pegel entspricht einer Schnelle von über 25 cm/s bei 10 kHz. Folgende Amplituden wurden horizontal und

Technische Daten nach Angaben des Herstellers

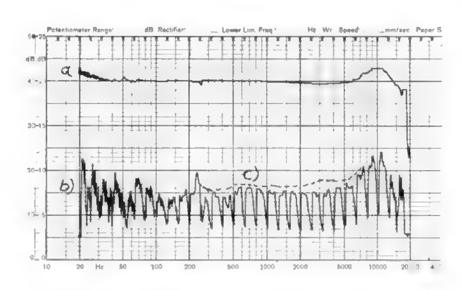
Ortofon	M 15 (grau)	M 15 (blau)	MF 15 (rot)	MF 15 (schwarz)
Prinzip:	bewegter Magnet	bewegter Magnet	bewegter Magnet	bewegter Magnet
Verrundungsradius des Naturdiamanten:	elliptisch 18 μ / 8 μ	sphärisch 15 μ	elliptisch 18 μ / 8 μ	sphärisch 15 μ
Auswechselbarer Nadelträger:	ja	ja	ja	ja
Frequenzgang:	20 Hz—20 kHz ± 2 dB	20 Hz—20 kHz ± 2 dB	20 Hz—20 kHz ± 2 dB	20 Hz—20 kHz ± 2 dB
Übersprechdämpfung bei 1 kHz:	größer 30 dB	größer 30 dB	größer 30 dB	größer 30 dB
Abtastfähigkeit bei 300 Hz:	140 μ bei 1 p	140 μ bei 1 p	—	—
Bewegte Masse:	0,4 mg	0,4 mg	0,4 mg	0,4 mg
Empfohlene Auflagekraft:	1,5 p	1,5 p	2 p	2 p
Vertikaler Spurwinkel:	15°	15°	15°	15°
International genormter Befestigungsabstand:	12,7 mm	12,7 mm	12,7 mm	12,7 mm
Übertragungsfaktor:	0,9 mVs/cm ± 1 dB	0,9 mVs/cm ± 1 dB	0,9 mVs/cm ± 1 dB	0,9 mVs/cm ± 1 dB
Empfohlener Abschlußwiderstand:	47 kOhm	47 kOhm	47 kOhm	47 kOhm
Empohlener Richtpreis, inklusive MWST:	295.— DM	225.— DM	245.— DM	185.— DM
Richtpreis für Nadelträger:	149.— DM	99.— DM	129.— DM	89.— DM

vertikal und der vierte Pegel der Orchesterglocken wurden bei folgenden Auflagekräften sauber abgetastet:

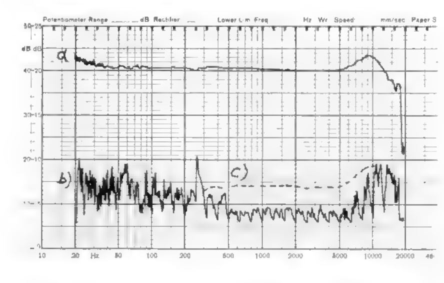
	Auflagekraft	horizontal	vertikal	Pegel Orchesterglocken
M 15 ell.	1 p	70 μ	50 μ	4.
	1,5 p	100 μ	50 μ	4.
M 15 sphär.	1,3 p	80 μ	50 μ	4.
	1,8 p	100 μ	50 μ	4.
M 15 F ell.	1,3 p	50 μ	50 μ	4.
	2 p	80 μ	50 μ	4.
M 15 F sphär.	1,3 p	50 μ	50 μ	4.
	2 p	80 μ	50 μ	4.

Daraus errechnet sich für die Typen der M-Serie eine dynamische Nadelnachgiebigkeit in horizontaler Richtung von $13 \cdot 10^{-6}$ cm/dyn und für die Typen der MF-Serie von $8 \cdot 10^{-6}$ cm/dyn. Die Abtastfähigkeit der M-Typen ist eindrucksvoll. Sie benötigen Auflagekräfte zwischen 1,3 bis 1,5 p, tasten aber bei der letztgenannten Auflagekraft schon 100 μ Amplituden horizontal sauber ab. Noch besser ist die Abtastfähigkeit für hohe Frequenzen.

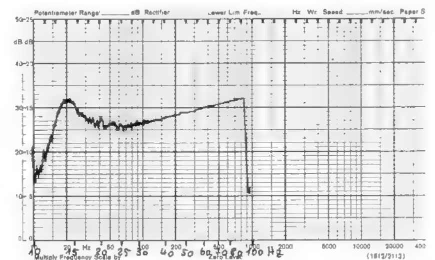
Frequenzintermodulation. Mit Hilfe der DIN-Platte 45 542 wurde für das Frequenzpaar 3000/300 Hz im Amplitudenverhältnis 4 : 1 unter Verwendung des Tonhöhenschwankungsmessers EMT 420 A die Frequenzintermodulation in Abhängigkeit von Auflagekraft und Aussteuerung gemessen. Für maximale Aussteuerung (0 dB) ergaben sich bei folgenden Auflagekräften



5 Wie 3, aber für MF 15 elliptisch mit rotem Einschub



6 Wie 3, aber für MF 15 sphärisch mit schwarzem Einschub



7 Beispiel für den Verlauf der Baßresonanz. Die Kurve entspricht dem rechten Kanal des elliptischen M 15

folgende FIM-Werte, gemittelt zwischen beiden Kanälen:

M 15 ell. 1 p 1,1 %; 1,5 p 1,1 %; 1,8 p 1,12 %
M 15 sphär. 1 p 0,61 %; 1,5 p 0,65 %; 1,8 p 0,99 %
MF 15 ell. 1 p 1,2 %; 1,5 p 1,05 %; 2 p 0,83 %
MF 15 sphär. 1 p 1,15 %; 1,5 p 0,8 %; 2 p 0,77 %

Das sind ganz vorzügliche Ergebnisse, die uns zunächst unwahrscheinlich erschienen, so daß wir das Meßgerät einer Inspektion unterwarfen. Es stellte sich jedoch heraus, daß die Meßergebnisse richtig sind.

Übertragungsfaktoren: Gemessen mit der DIN-Platte 45 543 ergaben sich für die vier verschiedenen Typen folgende Übertragungsfaktoren:

M 15 ell., links 0,825, rechts 0,79 mVs/cm
M 15 sphär., links 0,9, rechts 0,88 mVs/cm
MF 15 ell., links 0,9, rechts 0,9 mVs/cm
MF 15 sphär., links 0,9, rechts 0,86 mVs/cm
Diese Werte entsprechen recht gut den Angaben des Herstellers.

Musik-Hörtest

Die Ortofon-Tonabnehmer wurden am Tonarm des Dual 1219 mit zwei anderen Tonabnehmern der absoluten Spitzenklasse verglichen, die, das eine am Rabco-Tonarm, das andere an einem SME-Tonarm montiert waren. Alle Laufwerke waren an die Sony-3-Kanalanlage angeschlossen, bei der nur die Endstufe für den Mittenkanal nicht von Sony, sondern von Harman Kardon war (Citation Twelve). Als Boxen wurden unsere Abhör-Einheiten verwendet. Durch synchrones Abhören zweier Exemplare der jeweils gleichen Schallplatte konnte man direkt zwischen den Tonabnehmern vergleichen. Dabei ergab sich, was aufgrund der Messungen schon zu erwarten war, daß die Ortofon-Tonabnehmer im Blindtest von den beiden anderen Vertretern der Spitzenklasse nicht zu unterscheiden sind. Das Klangbild ist absolut sauber, durchsichtig, ausgewogen, weich und doch brillant, die Stereoperspektive läßt nichts zu wünschen übrig. Es ist uns auch nicht gelungen, einen Unterschied zwischen den vier verschiedenen Ortofon-Typen untereinander festzustellen. Die etwas preisgünstigeren MF-Typen sind demnach für Käufer, denen es auf die 0,5 p mehr Auflagekraft nicht ankommt, durchaus interessant. Bei 8 μ seitlichem Verrundungsradius des elliptischen MF 15 dürften 2 p Auflagekraft noch vertretbar sein. Beim sphärischen MF 15 ist diese Auflagekraft ohnehin ungefährlich. Die neuen Ortofon-Tonabnehmer sind unempfindlich gegenüber Brummeinstreuung und dürften auch mechanisch nicht zu den anfälligsten Vertretern der Spitzenklasse gehören.

Zusammenfassung

Die vier verschiedenen neuen Ortofon-Tonabnehmer mit bewegtem Magnet lieferten ausgezeichnete Meßergebnisse und bestätigten im Musik-Hörtest, daß sie, zwar nicht hinsichtlich des Preises, so doch was die Übertragungseigenschaften betrifft, zur absoluten Spitzenklasse gehören.

Br.





Braun PS 600 Plattenspieler mit Wechselautomatik

Vor zwei Jahren hätte wohl kaum ein Außenstehender die Voraussage gewagt, daß die Braun AG eines Tages einen Plattenspieler mit Wechselautomatik anbieten würde. In der Tat, was machen HiFi-Freunde, die nicht gerade extrem partyhungrig sind ,mit einem Plattenwechsler? Sie benutzen ihn als von Hand gesteuerten Einfachspieler und wenn es hochkommt, als automatischen Einfachspieler. Warum, wenn dem so ist, kaufen sie dann nicht einen Einfachspieler ohne Wechselautomatik? Weil einige renommierte Firmen zwar automatische Plattenspieler mit Wechselmöglichkeit liefern, denen ohne Abstriche HiFi-Qualität zuerkannt werden darf, aber eben keine Einfachspieler. Und warum nun wieder dieses? Weil diese Firmen alle stark exportorientiert sind, und zwar mit Schwerpunkt USA, und dort wünscht eine erdrückende Mehrheit den HiFi-Wechsler. Irgendwie muß dies etwas mit der amerikanischen Mentalität zu tun haben. Einen anderen Grund kann ich nicht finden. Immerhin sind die Amerikaner auf diese Weise dafür verantwortlich, daß Firmen wie Dual und PE, Elac nicht zu vergessen, entweder nur oder hauptsächlich Plattenspieler mit Wechselautomatik bauen. Diese werden selbstverständlich auch im Inland gekauft, weil die Geräte eben in jeder Hinsicht hifigerecht sind, selbst wenn die meisten Käufer von den Wechselmöglichkeiten nie Gebrauch machen. Ob die Braun AG an diesem Inlandsgeschäft teilhaben will oder ob an den Export in die Heimat des neuen Braun-Eigentümers gedacht wird, entzieht sich meiner Kenntnis. Irgendwelche Gründe wird es für die Braun AG schon geben, ihr ansehnliches Einfachspieler-Programm durch einen Plattenspieler mit Wechselautomatik zu ergänzen, dessen Qualitätsanspruch sich schon im gebundenen Preis von 860.— DM (mit Tonabnehmer und Abdeckhaube) manifestiert.

Kurzbeschreibung

Der PS 600 sieht aus wie ein echter Braun-Plattenspieler. Von außen betrachtet deuten nur vier Drucktasten darauf hin, daß es sich um einen automatischen Spieler handeln muß. Für jeden Plattendurchmesser gibt es eine Starttaste, die das Gerät gleichzeitig einschaltet und dafür sorgt, daß der Tonarm bei abgesenktem Lift auf den richtigen Plattendurchmesser einschwenkt und dort absenkt. Die oberste Drucktaste ist mit „stop" bezeichnet. Mit ihrer Hilfe kann der Abspielvorgang an beliebiger Stelle unterbrochen werden. Ansonsten läßt das Gerät nur Qualitätsattribute erkennen: Tonarmlift, Aufsetzbänkchen, Antiskating-Vorrichtung über vom Tonarm getrennten Knopf bedienbar, eingebautes Stroboskop für die Geschwindigkeiten 33⅓ und 45 U/min, Drehzahlfeinregulierung und am Tonarmkopf Verstellbarkeit des vertikalen Spurwinkels, empfehlenswert beim Abspielen von größeren Plattenstapeln (maximal 10 Platten gleichen Durchmessers), mitrotierender Achsenabschnitt bei Betrieb als Einfachspieler, Erschütterungen bedämpfende Anbringung des Gegengewichts auf dem rückwärtigen Tonarmende, 3 kg schwerer, 296 mm im Durchmesser zählender Plattenteller aus nichtmagnetischem Zinkdruckguß und endlich sogar eine praktische Möglichkeit der Feineinstellung des Überhangs. Allerdings fand ich in der Gebrauchsanleitung weder einen Hinweis auf den richtigen Überhang noch eine diesbezügliche Schablone zur Einstellung des Überhangs.

Der PS 600 hält aber auch von innen, was er von außen verspricht. Das Chassis ist über drei ölhydraulische Dämpfer im Rahmen aufgehängt, und der Antrieb — ein Novum bei Plattenspielern mit Wechselautomatik — erfolgt durch einen elektronisch geregelten, kollektorlosen Motor, dessen Tachospannung mit einer festen Hilfsspannung verglichen wird. Die sich daraus ergebende Differenzspannung wird einem Regelverstärker zugeführt, so daß ein Ansteigen der Tachospannung infolge zunehmender Drehzahl eine Verminderung der Drehzahl bewirkt und umgekehrt. Belastungsschwankungen werden auf diese Weise selbsttätig kompensiert. Die Umschaltung zwischen den drei möglichen Drehzahlen 33⅓, 45 und 78 U/min erfolgt durch Änderung der Motordrehzahl auf elektronischem Wege. Dasselbe gilt für die Drehzahlfeinregulierung. Es gibt bei diesem Laufwerk daher

Mit Pan Am und 4980 Mark erfüllt sich der Traum Ihrer Kindheit - eine Reise in die Südsee und rund um die Welt.

Sie werden mit planmäßigen Pan Am Jets in der Economy-Klasse reisen. Wir bringen Sie von Frankfurt über Bangkok nach Bali. Tempeltänze, Inselrundfahrt, die Holzschnitzer von Mas und die Maler von Ubud – 3 Tage sind Sie Gast auf der Insel der Götter. Von Bali fliegt Pan Am Sie nach Sydney. Hier haben Sie die Möglichkeit, sich an einem ganztägigen Ausflug durch den Eukalyptus-Nationalpark zu beteiligen, wo Sie die für Australien typischen Tiere sehen können. Eine Bootsfahrt auf dem Hawkesbury River durch Australiens schönste Landschaft krönt diesen Tag.

Nächste Station Ihrer Reise ist die Hauptstadt Neuseelands – Auckland. Von hier starten Sie zu einer großen Neuseeland-Rundreise. Sie werden Maoridörfer besuchen, die Hukawasserfälle sehen, den Pohutu-Geysir und die Stromschnellen von Aratiatia bewundern.

Irgendwann, auf dem Weg nach Papeete, Ihrer nächsten Station, überfliegen Sie die Datumsgrenze und haben einen Tag geschenkt bekommen. Die nächsten Tage können Sie beim Baden verbummeln, oder Sie nehmen die Gelegenheit wahr zu einem Ausflug nach der Nachbarinsel Moorea. Von Tahiti fliegen Sie über Pago Pago nach Hawaii. In Honolulu, Ihrem letzten Reiseziel in der Südsee, heißt es dann Abschied nehmen von Tänzen und Gesängen.

Eine Pan Am 747 bringt Sie zurück über Seattle, London nach Frankfurt – ein Traum ist Wirklichkeit geworden.

Die Reisetermine:

6. – 27. April 1971
4. – 25. Mai 1971
1. – 22. Juni 1971
6. – 27. Juli 1971
3. – 24. August 1971
7. – 28. September 1971
5 – 26. Oktober 1971
2. – 23. November 1971
14.12.1971 – 4. Januar 1972
4. – 25. Januar 1972
1. – 22. Februar 1972
7. – 28. März 1972

Schicken Sie den Coupon ein. Wir informieren Sie über alles Nötige, und träumen Sie nicht weiter.

Pan American World Airways
6 Frankfurt/M.,
Am Hauptbahnhof 12
Tel. 23 05 91
Abteilung Ferienpauschalreisen 9 F



Die erfahrenste Fluggesellschaft der Welt

Bitte senden Sie mir unverbindlich nähere Informationen über die Reisen rund um die Welt.

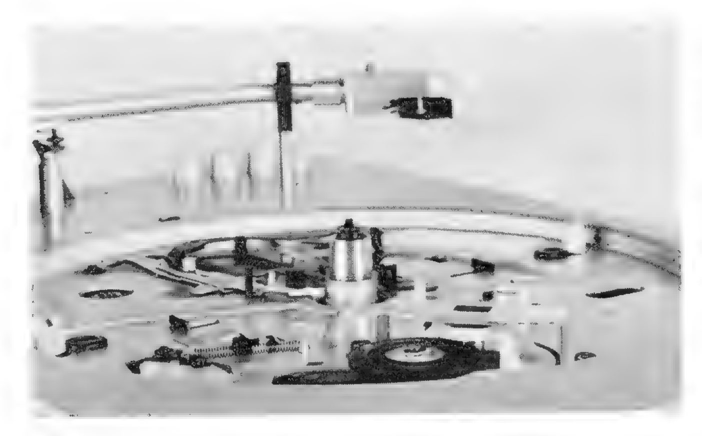
Herr, Frau, Fräulein ____________________

Ort ____________________

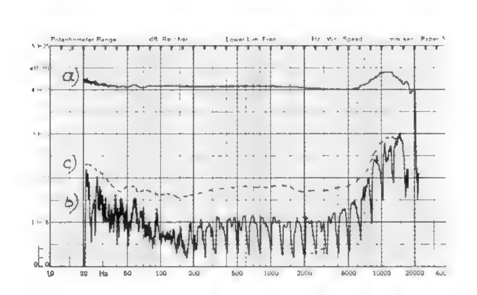
Straße ____________________

Telefon ____________________

Mein Reisebüro ____________________



1 Geschützter Oberteil der Motorachse und Zwischenrad. Da beim PS 600 der Antrieb, die Drehzahlumschaltung und die Drehzahlfeinregulierung über einen elektronisch gesteuerten Motor erfolgen, entfällt die traditionelle Stufenachse



2 Frequenzgang und Übersprechdämpfung des Shure M 75-G II in beiden Kanälen bzw. in beiden Richtungen

keine Stufenwelle mehr. Die durch eine Kunststoffhaube geschützte Motorachse treibt das Zwischenrad an (Bild 1), das auf den Innenkranz des Plattentellers wirkt. Praktisch gelöst ist auch die Transportsicherung. Die Verarbeitung des Geräts macht einen überaus gediegenen Eindruck.

Was die verschiedenen Funktionen betrifft, so stimmen diese in allen Punkten mit denen des Elac Miracord 770 H (Heft 1/71) überein. Manueller Betrieb, Wechselbetrieb, automatischer Betrieb als Einfachspieler — Aufsetzen des Tonarms im vorgewählten Plattendurchmesser, Endabschaltung und Rückführung des Tonarms —, Betrieb als Dauerspieler durch umgekehrtes Einstecken der kurzen Achse, Stapelachse für Wechselbetrieb nach Elac-Vorbild.

Ergebnisse unserer Messungen

a) Am Laufwerk

Rumpel-Fremdspannungsabstand, gemessen mit DIN-Platte 45 544 A-Seite bei 33⅓ U/min, bezogen auf 1 kHz und 10 cm/s Schnelle bei nasser Abtastung:

außen 45 dB innen 47 dB

Rumpel-Geräuschspannungsabstand, gemessen wie oben, aber nach DIN bewertet:

außen 61 dB innen 63 dB

Das sind ganz ausgezeichnete Werte, insbesondere was den Rumpel-Fremdspannungsabstand betrifft. Der harmlosere Geräuschspannungsabstand ist ebenfalls ausgezeichnet, liegt jedoch 2 dB unter dem vom Hersteller propagierten Wert.

Gleichlaufschwankungen, gemessen mit DIN-Platte 45 545, bewertet mit EMT 420 A bei 33⅓ U/min:

± 0,06 % Ausreißer bis maximal ± 0,08 %

Auch das sind ausgezeichnete Ergebnisse, die jedem HiFi-Einfachspieler zur Ehre gereichen würden.

Hochlaufzeit ohne aufgelegten Tonarm (Dauer vom Tastendruck bis Erreichen der Nenndrehzahl):

bei 33⅓	U/min	1,3 s
bei 45	U/min	1,8 s
bei 78	U/min	3,1 s

b) Abtasteigenschaften von Tonarm und eingebautem Tonabnehmer Shure M 75-G II

Die Abtasteigenschaften für tiefe Frequenzen wurden mit Hilfe der 300-Hz-Modulationen auf der dhfi-Platte Nr. 2 geprüft, deren Amplituden horizontal von 20 bis 100 μ und vertikal von 20 bis 50 μ in jeweils 10-μ-Schritten zunehmen. Für die Prüfung der Abtastfähigkeit von Frequenzen um 10 kHz wurde die Shure-Testplatte TTR-101 verwendet, und zwar die in 4 verschiedenen Pegeln aufgezeichneten Orchesterglocken, deren 4. Pegel einer Schnelle von über 25 cm/s bei 10 kHz entspricht. Sauber abgetastet wurden bei folgenden Auflagekräften:

1 p	60 μ	50 μ	4. Pegel
1,5 p	80 μ	50 μ	4. Pegel
2 p	190 μ	50 μ	4. Pegel

Die mittels Feder einzustellende Auflagekraft entspricht auf 1/10 p genau der Skalenanzeige. Die Antiskating-Kraft wurde der Auflagekraft entsprechend eingestellt. Abweichungen von diesen Werten brachten keine Verbesserung der Abtastfähigkeit, d. h. die Skating-Kompensation arbeitet exakt.

Die **Tonarmgeometrie** ist durch folgende Größen gegeben:

Effektive Tonarmlänge	204 mm
Abstand Tellerachse - Lagerachse	187 mm
Überhang	17 mm
Kröpfungswinkel	25° 10′

Daraus ergibt sich folgender Verlauf des tangentialen Spurfehlwinkels in Abhängigkeit vom Plattenradius:

140 mm	2°
120 mm	0°
81 mm	—1,8°
53,5 mm	0°

Der Tonarm ist demnach gut ausgelegt.

c) Eigenschaften des Tonabnehmers Shure M 75-G II

Bild 2 zeigt den Frequenzgang des Shure M 75-G II am Tonarm des PS 600 sowie die Übersprechdämpfung in beiden Kanälen beziehungsweise in beiden Richtungen. Die Resonanzüberhöhung beträgt nur maximal 4 dB, ansonsten ist der Frequenzgang bemerkenswert linear, die Abweichung zwischen den Kanälen liegt unter 1 dB. Die Übersprechdämpfung von links nach rechts (Kurve b) beträgt in einem weiten Frequenzbereich 30 dB, die in entgegengesetzter Richtung ist rund 8 dB geringer.

Frequenzintermodulation. Die FIM des Shure M 75-G II am Tonarm des Braun PS 600, gemessen mit der DIN-Platte 45 542 und dem Tonhöhenschwankungsmesser EMT 420 A für das Frequenzpaar 3000/300 Hz und Vollaussteuerung (0 dB), wird für verschiedene Auflagekräfte durch folgende Werte charakterisiert:

1 p 1,3 %, 1,5 p 1 % und 2 p 0,8 %.

Übertragungsfaktor: Das Shure M 75 G II ist nicht nur ein erfreulich hochwertiger Tonabnehmer, sondern darüber hinaus auch noch ein bemerkenswert lauter, denn der Übertragungsfaktor bei 1 kHz beträgt im linken Kanal 1,72 und im rechten 1,64 mVs/cm.

Funktionsprüfung

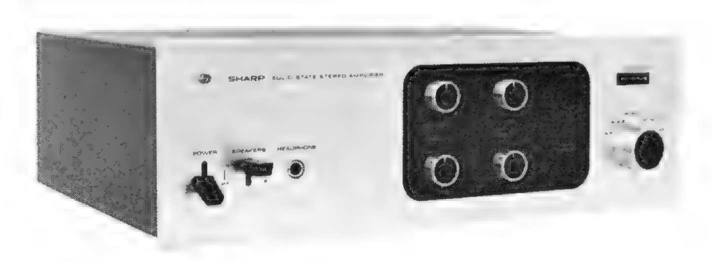
Sämtliche Funktionen des Geräts, manuelles Einfachspielen, automatisches Einfachspielen, Plattenwechseln und Dauerbetrieb wurden erprobt. Der PS 600 arbeitete in allen Punkten einwandfrei.

Zusammenfassung

Der Plattenspieler mit Wechselautomatik Braun PS 600 ist mit seinem elektronischen Antrieb, seinen ausgezeichneten mechanischen Eigenschaften, seinem gut ausgelegten und gelagerten Tonarm als Luxusausgabe unter seinesgleichen zu betrachten. Wem nach derartigem der Sinn steht, ist mit dem PS 600 bestens bedient.

Br.





Sharp-Stereoverstärker STM-31

Allgemeine Beschreibung

In seinen Abmessungen wie auch in der Gehäuse- und Frontplattengestaltung entspricht derSharp-StereoverstärkerSTM-31 dem Sharp-Stereo-Empfangsteil STT-31 (siehe unseren Testbericht in diesem Heft). Beide Geräte lassen sich daher auch zu einer optisch zusammenpassenden Übertragungsanlage kleinerer Ausgangsleistung vereinen. Ebenso wie der Empfangsteil STT-31 besitzt auch der Verstärker STM-31 an seiner Rückseite DIN-Anschlußbuchsen. An ihn können zwei hochpegelige Quellen (Aux), zwei magnetische bzw. ein magnetischer und ein Kristalltonabnehmer, ein Empfangsteil sowie ein Tonbandgerät angeschlossen werden. Im schwarzen Teil des Frontplattenfeldes haben die Drehknöpfe für den Lautstärke-, Balance-, Tiefen- und Höhenregler sowie drei Tastenschalter ihren Platz gefunden. Letztere haben, von oben nach unten, folgende Funktion: gehörrichtige Lautstärkebeeinflussung, Abschalten des Tiefen- und Höhenreglers, Tonbandwiedergabe bzw. Überbandabhörkontrolle bei 3-Knopf-Tonbandgeräten während der Aufnahme. Die leider nicht elektronisch, sondern nur durch Schmelzsicherungen gegen Überlastung geschützte Stereoendstufe ist für den Betrieb mit Lautsprechern einer Impedanz von 8 bis 16 Ohm ausgelegt. Zwei Lautsprecherpaare (A und B) können an der Verstärkerrückseite angeschlossen und wahlweise mittels des „Speaker-Schalters“ betrieben werden. Rechts neben diesem befindet sich eine Klinkenbuchse für den Kopfhöreranschluß. Der Mono-Stereo-Umschalter hat seinen Platz rechts neben dem schwarzen Frontplattenfeld über dem Knopf des Eingangswahlschalters. Der STM-31 kann nicht nur als Vollverstärker, sondern ebenso als getrennt nutzbarer Stereo-, Steuer- und Leistungsverstärker betrieben werden. Die Anschlußbuchsen und der Umschalter hierfür sind an der Verstärkerrückseite angeordnet.

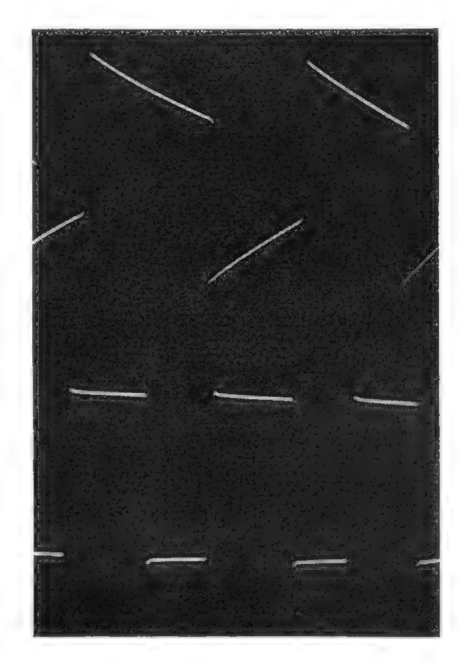
Unsere Meßwerte

Dauerton-Ausgangsleistung bei 1 kHz an 8 Ohm
2 x 12,5 Watt

hierbei Ausgangsspannung des Steuerverstärkers
115 mV

Übertragungsbereich
21—81 000 Hz, —3 dB

Frequenzgang bei Benutzung der hochpegeligen Eingänge, voll geöffnetem Lautstärkeregler sowie Mittenstellung des Tiefen- und Höhenreglers
zwischen 20 Hz und 20 kHz ≤ —3 dB
zwischen 40 Hz und 20 kHz < —1,5 dB



Rechteckdurchlaß für 100 Hz und 5 kHz ab Aux-Eingang bei voll geöffnetem Lautstärkeregler sowie Mittenstellung des Tiefen- und Höhenreglers
siehe Oszillogrammfoto
oben: 100 Hz
unten: 5 kHz

Übertragungsbereich und Frequenzgang ab Eingang Tonabnehmer, magnetisch
20—20 000 Hz, — 2 dB

Tiefen- und Höhenanhebung durch die gehörrichtige Lautstärkebeeinflussung bei Mittenstellung des Tiefen- und Höhenreglers sowie einer Dämpfung des Lautstärkereglers von:

	Tiefen 40 Hz	Höhen 10 kHz
20 dB	+ 6 dB	+ 2 dB
30 dB	+ 7,5 dB	+ 2,5 dB
40 dB	+ 7,5 dB	+ 2,5 dB

Regelbereich der Tiefen bei 40 Hz, bezogen auf 1 kHz ± 11 dB

Regelbereich der Höhen bei 10 kHz, bezogen auf 1 kHz + 9 dB, —13 dB

Pegelunterschied zwischen beiden Kanälen bei Mittenstellung des Balancereglers ≤ 1 dB

Eingangsempfindlichkeit
für 2 x 12 W an 8 Ohm

Tonabnehmer, magn.	3,2 mV
Tonabnehmer, Kristall	160 mV
Aux und Tuner	190 mV
Tonbandwiedergabe (Monitor)	210 mV

Klirrgrad
bei 1 kHz und 2 x 12 W an 8 Ohm 0,85 %
bei 1 kHz und 2 x 10 W an 8 Ohm 0,09 %

im Bereich zwischen 40 Hz und 15 kHz bei 2 x 10 W an 8 Ohm ≤ 1,6 %

Intermodulation bei 2 x 12 W an 8 Ohm, einem Amplitudenverhältnis von 4 : 1 und den Frequenzen

150 Hz/ 7000 Hz	0,4 %
60 Hz/ 7000 Hz	1,6 %
40 Hz/12000 Hz	5,0 %

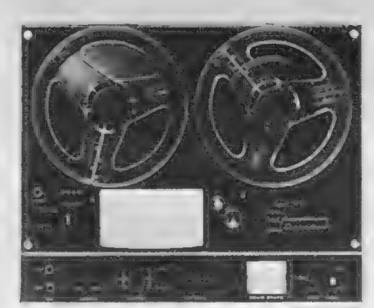
Übersprechdämpfung
bei 1 kHz ≥ 50 dB
zwischen 40 Hz und 10 kHz > 41 dB

Der KT-5000 und der KA-4000 von KENWOOD – das perfekte Stereo-Gespann.

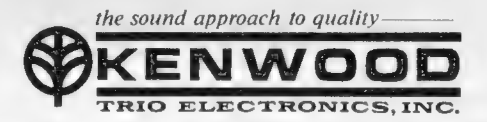
VOLLTRANSISTORISIERTER IC-FET-AM/FM-STEREO-TUNER KT 5000

VOLLTRANSISTORISIERTER 120-WATT-STEREO-VERSTÄRKER KA 4000

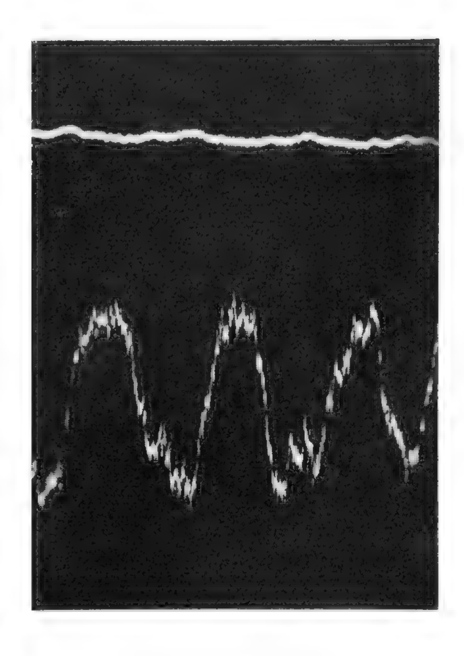
Der letzte Beweis für KENWOODS weltberühmten Schöpfungsgeist und hervorragender Stereo-Expertise ist diese Kombination von zwei vorzüglichen Instrumenten: dem Stereo-Tuner KT-5000 und dem 120-Watt Stereo-Verstärker KA-4000. Eine harmonische Ausgewogenheit bis ins feinste Detail über die ganze Leistungsskala resultiert aus dem durchgreifenden Schaltungsprinzip von KENWOOD, das garantiert, daß die Charakteristiken sämtlicher Komponenten stets gleichmäßig hohen Anforderungen entsprechen.



VOLLTRANSISTORISIERTES STEREO-TONBANDGERÄT IN 3-KOPF-AUSFÜHRUNG KW-4066



Trio-KENWOOD Electronics S.A.
160 Ave. Brugmann, 1060 Brussels, Belgium
6000 Frankfurt/Main, Rheinstraße 17
Germany, Tel.: 74 80 79



Fremdspannungsabstand
bezogen auf 2 x 12 W an 8 Ohm

Aux, Tuner und Tonbandwiedergabe	≥ 70 dB
Tonabnehmer, magn.	≥ 56 dB
Tonabnehmer, Kristall	≥ 53 dB

siehe Oszillogrammfoto
oben: Aux, Tuner, Tonbandwiedergabe
unten: Tonabnehmer, magn.

bezogen auf 50 mW/Kanal gem. DIN 45 500

Aux und Tuner	≥ 47 dB
Tonbandwiedergabe	≥ 46 dB
Tonabnehmer, magn.	≥ 43 dB
Tonabnehmer, Kristall	≥ 44 dB

Pegelunterschied zwischen Vollast (8 Ohm) und Leerlauf 0,4 dB

Kommentar zu unseren Meßergebnissen

Das Datenblatt des STM-31 nennt, im Gegensatz zu den Festlegungen der DIN 45 500, anstelle der Dauertonleistung die sogenannte Musikleistung mit 2 x 21 Watt. Diese Angabe ist naturgemäß viel werbewirksamer als die an anderer Stelle in Klammern angeführte Sinus-Dauertonleistung von 12 Watt pro Kanal. Bei dieser relativ geringen Endleistung liegt der Klirrgrad für 1 kHz nahe der 1 %-Grenze. Sie wird bei tiefen und hohen Tönen sogar überschritten. Erst bei einer Ausgangsleistung von knapp 2 x 9 Watt sinkt der Klirrgrad im gesamten Hörbereich unter die 1 %-Grenze. Wegen der sogenannten „Halben Leistungsklausel" im Bereich der Tiefen und Höhen gelten jedoch auch bei einer Leistungsabgabe von 2 x 12 Watt die Mindestanforderungen der DIN 45 500, Blatt 6, als erfüllt. Die Sprech- oder Endleistungsreserve des STM-31 ist besonders dann nur gering, wenn der Tiefen- und/oder Höhenregler aus seiner Neutralstellung mehr oder minder kräftig in Richtung Anhebung, also nach rechts, gedreht werden muß. Um dennoch die 1 %-Klirrgradgrenze möglichst nicht zu überschreiten, empfiehlt es sich, nur Lautsprecherboxen mit möglichst hohem Wirkungsgrad an den STM-31 anzuschließen. Die Auslegung der Frequenzgangkurven bei eingeschalteter gehörrichtiger Lautstärkebeeinflussung ist deshalb nicht besonders günstig, weil hierbei die Tiefen- und Höhenanhebung bei einer Dämpfungseinstellung des Lautstärkereglers zwischen 20 und 40 dB praktisch konstant bleibt. Richtig wäre es, wenn diese mit kleiner werdender Lautstärke zunähme. Bei Tonabnehmerbetrieb zeigt das Störspannungsoszillogramm eine ziemlich große Brummspannung. Die DIN 45 500, Blatt 6, bezieht die Mindestanforderungen beim Fremdspannungsabstand auf eine Ausgangsleistung von 50 mW pro Kanal. Unter den hierfür festgelegten Meßbedingungen erreichte der STM-31 selbst bei seinen hochpegeligen Eingängen nicht den geforderten Mindestwert. Hieraus und aus der Tatsache, daß der Unterschied zwischen Dauerton- und Musikleistung nicht sehr weit vom Verhältnis 1 : 2 entfernt ist, läßt sich mindestens die Vermutung ableiten, daß der Stromversorgungsteil dieses Verstärkers reichlich schwach dimensioniert ist. Beim untersuchten STM-31 störte den Tester außerdem ein akustisches Brummen des Netztransformators. Dieses war bei Pianopassagen deutlich zu hören. Die übrigen Mindestanforderungen der DIN 45 500, Blatt 6, wie Übertragungsbereich, Übersprechdämpfung, Pegelübereinstimmung beider Kanäle usw., wurden von dem getesteten STM-31 erfüllt.

Zusammenfassung

Es wäre mindestens sehr optimistisch, zu erwarten, daß ein Verstärker, dessen unverbindlicher Richtpreis, inclusive Mehrwertsteuer nur DM 510.— beträgt, etwa zur HiFi-Mittelklasse gehören könnte. Dennoch muß gefordert werden, daß ein Verstärker, der eine High-Fidelity-Wiedergabe ermöglichen soll, die Angaben seines eigenen Datenblattes und die Mindestanforderungen der DIN 45 500 in allen Punkten einhält. Dies war bei dem untersuchten Sharp STM-31 leider nicht der Fall. Wird von der Sharp Corporation oder deren Deutschland-Importeur dafür gesorgt, daß die Fremdspannung des STM-31 den Mindestanforderungen der DIN 45 500 gerecht wird, so gehört dieser Verstärker zu den einfachen HiFi-Geräten. Di.





Sharp MW- und UKW-Empfangsteil STT-31

Allgemeine Beschreibung

Trotz seiner den amerikanischen Gepflogenheiten entsprechenden Gehäusegestaltung wurde der Mittelwellen- und Stereo-UKW-Empfangsteil STT-31 von der Sharp Corporation in Osaka offensichtlich für den Export nach Deutschland bzw. Europa konzipiert. Dies wird u. a. an der Geräterückseite erkennbar. Die dort befindlichen Antennen- und Ausgangsbuchsen entsprechen der DIN-Norm. Über die Aufgaben der vier Bedienungsknöpfe an der gegen Fingerabdrücke völlig unempfindlichen aluminiumfarbenen Frontplatte gibt das Kopfbild Auskunft. In dem schwarzen Glasfeld leuchtet nur die Abstimmskala des jeweils eingeschalteten Wellenbereiches auf. Der Skalenzeiger ist gleichzeitig Lupe. Die besonders im UKW-Bereich wichtige exakte Sendereinstellung wird durch ein auch auf geringe Einstellabweichungen ansprechendes und gleichzeitig feldstärkeabhängiges Abstimminstrument erleichtert. Dies ist deshalb von Bedeutung, weil beim STT-31 eine automatische Scharfabstimmung (AFC) fehlt. Soweit auf den Empfang

sehr schwach einfallender UKW-Sender kein Wert gelegt wird, läßt sich durch Einschalten der Stillabstimmung (Muting) das bei der Sendersuche störende Rauschen völlig unterdrücken. Hohe Kreuzmodulationsfestigkeit ist durch die in den beiden Eingangsstufen verwendeten Feldeffekttransistoren (FETs) gewährleistet. Um bei optimaler ZF-Durchlaßbreite eine gute Trennschärfe zu gewährleisten, befinden sich im UKW-Zwischenfrequenzverstärker drei steilflankige Keramikfilter. Diesen folgt ein integrierter Schaltkreis (IC). Der Mittelwellenteil des STT-31 bildet, ebenso wie der UKW-Teil, eine in sich geschlossene Einheit. Hierdurch wurden konstruktive Kompromisse vermieden, welche die Empfangsleistungen in beiden Wellenbereichen ungünstig beeinflußten.

Unsere Meßwerte

Frequenzbereich

UKW	87,8 — 108,2 MHz
MW	515 — 1650 kHz

Eingangsempfindlichkeit (mono) bei 40 kHz Hub und einem Rauschabstand von

26 dB	1,5 μV
30 dB	1,8 μV

Eingangsempfindlichkeit (stereo) für einen Mindestrauschabstand von 46 dB gem. DIN 45 500

bei 40 kHz Hub	27 μV
Begrenzereinsatz (—3 dB)	1,25 μV
Stereoeinsatzpunkt	13 μV
hierbei Rauschabstand	37,0 dB
Übertragungsbereich	21 — 15 000 Hz, —3 dB

Klirrgrad bei Stereobetrieb und einer Eingangsspannung von 1 mV an 240 Ohm für 1 kHz

bei 40 kHz Hub	0,73 %
bei 75 kHz Hub	1,90 %

im Bereich von 120 — 5 000 Hz

bei 40 kHz Hub	≦ 0,70 %
bei 75 kHz Hub	≦ 2,00 %

Signal-Rauschabstand bei einer Eingangsspannung von 1 mV an 240 Ohm, bezogen auf 40 kHz Hub

bei Monobetrieb	63,5 dB
bei Stereobetrieb	60,0 dB

Übersprechdämpfung bei 1 kHz und einer Eingangsspannung von 1 mV an 240 Ohm

	21,5 dB (37,5 dB)
Pilottondämpfung	54,0 dB
Trennschärfe (± 300 kHz)	63,0 dB
Zwischenfrequenzdämpfung	82,0 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	70,0 dB

Ausgangspegel bei

40 kHz Hub	810 mV
75 kHz Hub	1,25 V

Kommentar zu unseren Meßergebnissen

Der am Ende der allgemeinen Beschreibung kurz erwähnte hohe Schaltungsaufwand macht sich besonders im UKW-Teil, u. a. bei der Eingangsempfindlichkeit, einem guten Signal-Rauschspannungsabstand, hoher Trennschärfe, sehr guter Pilotton-, Zwischenfrequenz- und Spiegelfrequenzdämpfung sowie einem ausgezeichneten Begrenzer, bemerkbar. Letzterer unterdrückt AM-Empfangsstörungen, die durch elektrische Geräte, Funken usw. verursacht werden können. Der Begrenzer des STT-31 hat bereits an der unteren Empfindlichkeitsgrenze für monauralen Empfang, bei der wegen des hierfür festgelegten Rauschspannungsabstandes von 26 dB bei weitem noch nicht von hifi-gerechtem Betrieb gesprochen werden kann, schon seine volle Wirksamkeit erreicht. Die Freunde des Stereo-Fernempfanges wird es interessieren, daß bereits bei einer Antennenspannung von 27 μV an 240 Ohm der von der DIN 45 500 geforderte Mindest-Fremdspannungsabstand von 46 dB erreicht wird. Ein besonderes Lob verdient die Tatsache, daß der STT-31 einer der wenigen Empfänger amerikanischer bzw. japanischer Herkunft ist, dessen UKW-Höhenentzerrung (Deemphasis) der europäischen Norm von 50 μs entspricht. Hierdurch ist die wichtige Wiedergabe auch der hohen und höchsten Töne gewährleistet. Einleitend wurde bereits erwähnt, daß der STT-31 trotz seines hohen Schaltungsaufwandes keine automatische Scharfabstimmung besitzt. Durch besondere Schaltungsmaßnahmen wurde jedoch dafür gesorgt, daß sich beim Abstimmanzeiger bereits geringe Senderfehleinstellungen durch ein Kleinerwerden des Zeigerausschlages bemerkbar machen. Überdies ist das Abstimminstrument in einem weiten Bereiche feldstärkeabhängig. Drehbare UKW-Richtantennen lassen sich deshalb mit Hilfe dieses Instrumentes unschwer auf die richtige Himmelsrichtung zum jeweils gewählten Sender einstellen. Leider mußten dem untersuchten Empfänger auch zwei Minuspunkte angekreidet werden. Sein Klirrgrad erfüllt zwar bei 40 kHz und auch 75 kHz Hub die Anforderungen der DIN 45 500, liegt aber deutlich über dem vom Hersteller genannten 0,3%-Sollwert und auch über dem Klirrgrad der meisten Empfangsteile mit vergleichbarem Schaltungsaufwand. Wir nannten bei der Übersprechdämpfung zwei Meßwerte. Der erste und gleichzeitig viel zu kleine gilt für die Tunereinstellung auf maximalen Ausschlag des Abstimminstrumentes, also auf Trägermitte und Soll-Phasenlage. Die so gemessene Übersprechdämpfung liegt 4,5 dB unter dem in der DIN 45 500 festgelegten Mindestwert. Erst nach einer Änderung der Phasenlage um etwa 7° am Rohde & Schwarz Messcoder MSC wurde die hohe und in Klammern genannte Übersprechdämpfung erreicht. Die zuerst genannte mangelhafte Übersprechdämpfung verursachte beim Empfangstest eine deutlich wahrnehmbare Verkleinerung der Stereobasisbreite. Die Ursache für die beiden vorgenannten Minuspunkte könnte in Fertigungsausreißern zu suchen sein. HiFi-Geräte, die mit solchen Mängeln ausgeliefert werden, sollten jedoch zu den Seltenheiten gehören.

Zusammenfassung

Der unverbindliche Richtpreis des Mittelwellen- und UKW-Stereo-Empfangsteils Sharp STT-31 beträgt einschließlich Mehrwertsteuer DM 665.—. Trotz dieses günstigen Preises werden im UKW-Empfangsteil nicht nur Feldeffekttransistoren und ein integrierter Schaltkreis, sondern auch drei Keramikfilter verwendet. Entsprechend seinem hohen Gesamt-Schaltungsaufwand bietet der STT-31 im Mittelwellen- und ganz besonders im UKW-Teil mehr als gute Empfangsleistungen. Die UKW-Höhenentzerrung dieses japanischen Gerätes entspricht der europäischen Norm. Soweit der Senderabstand im UKW-Bereich mehr als 100 kHz beträgt, entstehen keine Trennschärfeschwierigkeiten. Unter der Voraussetzung einer sorgfältigen Endkontrolle vor der Auslieferung durch den Importeur steht mit dem Sharp STT-31 ein leistungsstarker HiFi-Empfangsteil in der unteren Preisklasse zur Verfügung. Di.

Lautsprecherboxen im Großtest

Radford M 60, A 120 und S 250, Leak Sandwich MK II, Pioner CS-E 700

Im Lautsprecher-Test von Heft 8/70 berichtete ich unter anderem auch über die Radford M 60, Nachfolgetype der einstmals renommierten Radford Monitor. Zu monieren gab es eine deutliche Mittenbetonung, und, trotz des verwendeten Ultrahochtöners, mangelnde Brillanz. Daraufhin stellte der Hersteller fest, daß in der Frequenzweiche etwas verschaltet worden war. Damit fand die im Kommentar geäußerte Vermutung, daß die in ihrer Substanz hochwertige Box sich durch eine Änderung der Frequenzweiche verbessern lassen müsse, zumindest hinsichtlich des Fehlers, ihre Bestätigung. Daß eine gewaltige Verbesserung möglich war, zeigte sich im Test, über den ich nachfolgend berichte.

Außer der geänderten Radford M 60 waren in diesen Test einbezogen auch die anderen Radford-Modelle A 120 — Nachfolgerin der Auditorium — und S 250, die als Nachfolgetype der Radford Studio zu betrachten ist. Darüber hinaus haben wir die Leak Sandwich MK II und die Pioneer CS-E 700, diesmal über die eingebauten Frequenzweichen betrieben (vgl. Test der Pioneer-3-Kanal-Anlage in Heft 12/70), hinzugenommen. Damit hatten wir ein außerordentlich starkes Boxenfeld zusammengestellt. Der Musik-Hörtest war denn auch einer der schwierigsten und langwierigsten, die wir bisher erlebt haben. Um so überraschter waren wir über die Eindeutigkeit der Ergebnisse.

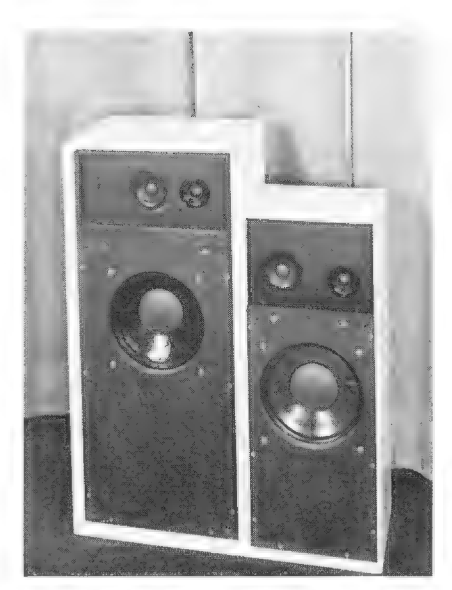
Kurzbeschreibung der Boxen

Radford M 60, A 120 und S 250: Bei allen drei Typen handelt es sich nunmehr um Dreiweg-Boxen, die gleich bestückt sind. Die M 60 und A 120 unterscheiden sich nur in den Abmessungen und sind völlig geschlossene, akustisch bedämpfte Boxen. Bei der S 250 kommt, außer den größeren Abmessungen, als weiteres Unterscheidungsmerkmal noch hinzu, daß der Wirkungsgrad des Tieftöners durch eine ins Freie mündende, die tiefen Frequenzen in Phase zur Membran abstrahlende Energieleistung erhöht wird. Als Lautsprecher werden verwendet: ein 235 mm-Tieftöner, ein 100 mm-Mitteltöner mit besonderer Membraneinspannung und ein 20 mm-Kalottenhochtöner (Bild 1). Die Frontverkleidung besteht aus einem mit dunklem Stoff bezogenen Rahmen, der nach vorne entfernbar ist. Schraubanschlüsse für Lautsprecherkabel. Holzgehäuse: Afromosia oder Schleiflack weiß.



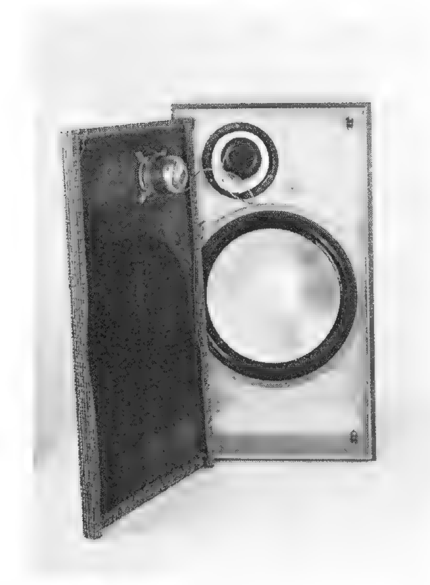
1 Die Radford S 250 bei entfernter Frontverkleidung. Daneben, zum Größenvergleich, die Radford M 60

Pioneer CS-E 700: Dreiweg-Box, ausgestattet mit 270 mm-Tieftöner, 120 mm-Mitteltöner, beide mit sogenannten F.B.-Membranen (free-beating) ausgerüstet, und Druckkammer-Hochtöner mit Multizellularhorn (Bild 3). Mitteltöner und Hochtöner über zwei getrennte Potentiometer regelbar, die nach Abnahme der Frontverkleidung von vorne zugänglich sind. Auf der Rückwand Anschlußmöglichkeiten für Betrieb über eingebaute Frequenzweiche (Übergangsfrequenzen 650 und 5000 Hz), für Betrieb mit 3-Kanalanlage und für Betrieb mit 2-Kanalanlage. Ein Umschalter gestattet die Wahl zwischen diesen drei Betriebsarten (Bild 4).

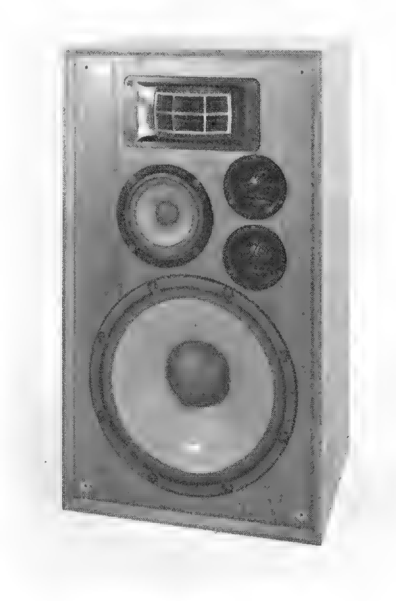


5 Die Radford A 120, daneben, zum Größenvergleich, die M 60, beide bei entfernter Frontverkleidung in Schleiflack weiß

Leak Sandwich MK II: Zweiweg-Box, ein 340 mm-Tieftöner, ein 88 mm-Mittelhochtöner, beide mit den berühmten „Sandwich-Membranen", Übergangsfrequenz 900 Hz, völlig geschlossene Box, Hochtöner direkt auf abnehmbarer Frontverkleidung montiert (Bild 2), Kabelanschluß über mitgelieferte Spezialstecker.
Im Frühjahr 71 wird eine neue Leak Sandwich auf den Markt kommen. Es wird sich dann um eine Dreiweg-Box handeln.



2 Blick auf die Leak Sandwich bei entfernter Frontverkleidung auf der der Mittelhochtöner montiert ist



3 Die Pioneer CS-E 700 von vorne



4 Das Anschlußfeld der Pioneer CS-E 700

Steueranlage

Vorverstärker Sony 1120, Endstufe McIntosh 2105, dazwischen Boxenschaltgerät mit Impedanzanpassung und L-Reglern für den Lautstärkeausgleich. Plattenspieler: Thorens TD 124 II mit Rabco-Tonarm und ADC 26; Thorens TD 125 mit SME-Tonarm und Shure V 15 II; Tonbandgerät Revox A 77 38/19 cm/s. Alle diese Programmquellen waren auch wahlweise über die Sony-3-Kanalanlage abzuhören, an die unsere Abhöreinheiten angeschlossen waren. Als Stereo-Verstärker für den Mitten-Kanal wurde der Harman Kardon Citation Twelve (Heft 8/70) verwendet.

Programm-Material

B-Seite dhfi-Schallplatte Nr. 1 neue Fassung, Decca SMD 1127 (Rossini-Sonaten), DGG 135 033 (Flöten- und Violoncello-Konzert), DGG 139 205/07 (Cavalleria Rusticana), Verve V 6-8606 (Oscar-Peterson-Trio), CBS S 71 063 (Feuerwerk in Stereo II), Originalband 38 cm/s, Mitschnitt des Konzerts des Smetana-Quartetts im Schumann-Saal anläßlich der HiFi 70 in Düsseldorf.

Test-Methode

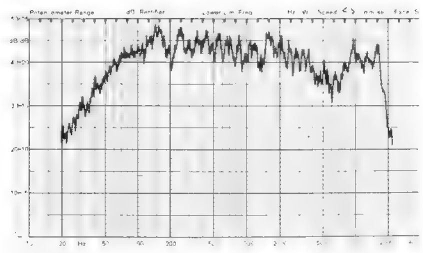
AB-Hörvergleiche durch direktes Umschalten bei verschiedensten, aber besonders geeigneten Programmen; jede Box wurde mit jeder anderen verglichen. Als sechstes Boxenpaar liefen unsere Abhöreinheiten mit. Die neunköpfige Jury hatte demnach sechs Boxenpaare zu beurteilen. Unsere Abhöreinheiten wurden jedoch aus der Wertung eliminiert. Test-Bedingungen: Boxen vor Testbeginn auf Phasengleichheit und Seitenrichtigkeit

geprüft. Über Mikrofon und rosa Rauschen in Stereobetrieb, Mikrofon in 3 m Abstand auf Basismitte, alle Boxen auf gleiche Lautstärke eingepegelt. Boxenaufstellung so, daß sich für alle, außer für unsere Abhöreinheit, gleiche Basisbreite ergibt, unsichtbar hinter schalldurchlässigem Vorhang. Geheime Abstimmung. Jury über zu testende Fabrikate nicht orientiert. Vor Testbeginn 15 Minuten Einhören bei wahllosem Umschalten zwischen den zu vergleichenden Boxen.

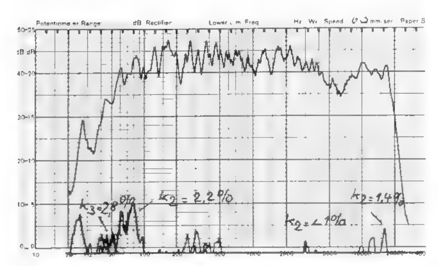
Messungen

Gemessen wurden an allen Boxen: 1. Die Schalldruckkurven nach zwei Methoden. 2. Die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3. Die praktische Betriebsleistung.

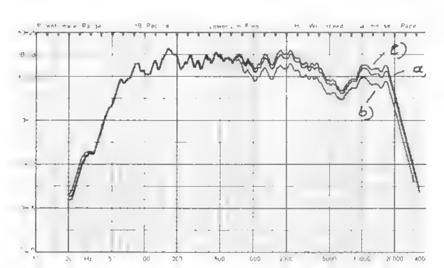
Meßbedingungen: Schalldruckkurven (Bilder a): Mikrofon in 2 m Abstand auf Boxenachse. Box diagonal zum Raum aufgestellt. Signal: 30 Hz breites, von 20 bis 20 000 Hz gleitendes Rauschen. Pegel: 85 Phon, bezogen auf weißes Rauschen. Schreibgeschwindigkeit 50 mm/s. Papiervorschub 1 mm/s. Ordinate 50 dB. Schalldruckkurven, k_2 und k_3 (Bilder b): Mikrofon in 2 m Abstand auf Boxenachse. Box diagonal zum Raum. Signal: von 20 Hz bis 20 kHz gleitender Sinus. k_2: erste Oberwelle ausgesiebt. k_3: zweite



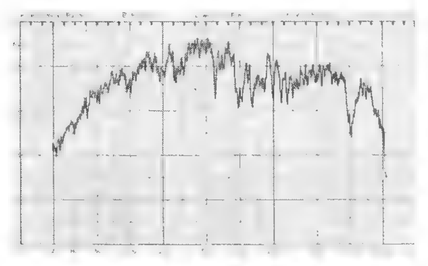
6a Schalldruckkurve der Pioneer CS-E 700; Meßmethode a



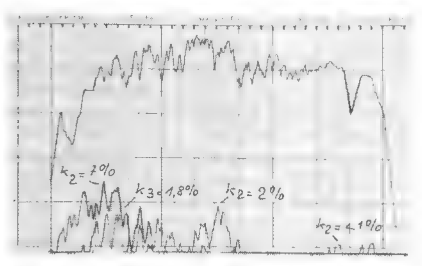
6b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Pioneer CS-E 700; Meßmethode b



6c Variationsbereich der Regler für Mittel- und Hochtöner an der Pioneer CS-E 700: Kurve a Normalstellung, b maximal abgesenkt, c maximal angehoben



7a Schalldruckkurve der Leak Sandwich; Meßmethode a



7b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Leak Sandwich Mk II; Meßmethode b

Tabelle 1

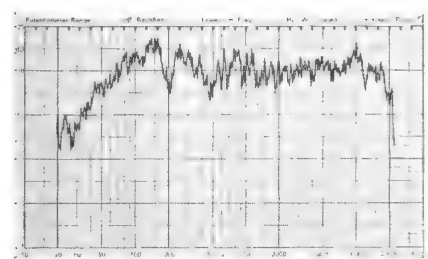
Fabrikat, Type	Index	Volumen Liter	Unverb. Richtpr. mit MwSt. DM	Abmessungen (B x H x T) in mm	Impedanz in Ohm	Belastbarkeit in Watt (Spitzenbelastung)	Test Nr.
Radford S 250	280	170	1650.—	430 × 1150 × 380	8	50	5
Radford A 120	139	105	1325.—	410 × 910 × 330	8	50	3
Radford M 60	44,5	45	995.—	310 × 760 × 270	8	50	4
LEAK Sandwich MK II	36 57,5	Netto 48 Brutto 76,5	750.—	370 × 660 × 300	8	50	2
Pioneer CS-E 700	51,5	74	695.—	380 × 660 × 300	8	60	1

Tabelle 2

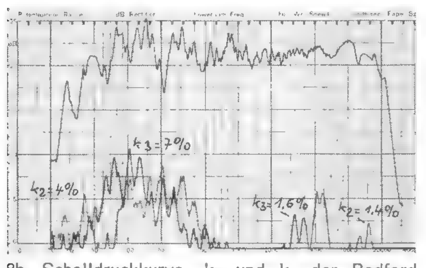
Placierung	Punktzahl	Fabrikat, Type	Index	Praktische Betriebsleistung in Watt	Test Nr.
1	35	Radford S 250	280	2,5	5
2	21	Radford M 60	44,5	2,0	4
3	18	Radford A 120	139	1,9	3
4	11	LEAK Sandwich MK II	Netto 36 Brutto 57,5	0,9	2
5	5	Pioneer CS-E 700	51,5	0,7	1

Tabelle 3

Test Nr.	5	4	3	2	1
Jury-Mitglied Nr.	**Radford S 250**	**Radford M 60**	**Radford A 120**	**LEAK Sandwich MK II**	**Pioneer CS-E 700**
1	4	2	3	0	1
2	4	2	3	0	1
3	4	3	2	0	1
4	4	3	1	2	0
5	4	3	2	0	1
6	4	1	2	3	0
7	3	2	2	3	0
8	4	3	2	0	1
9	4	2	1	3	0
Summe	35	21	18	11	5
Punktzahl Differenz	14	3	7	6	



8a Schalldruckkurve der Radford M 60; Meßmethode a

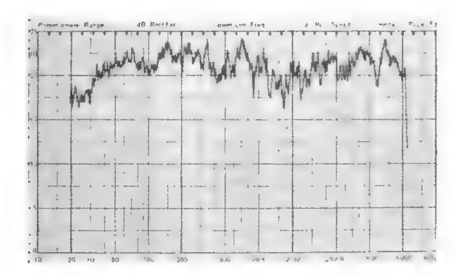


8b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Radford M 60; Meßmethode b

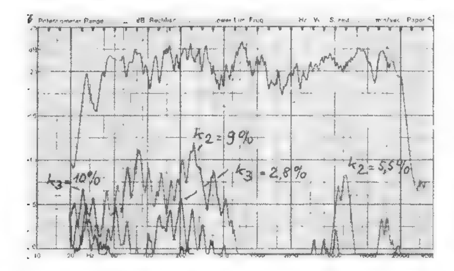
Tabelle 4

Test Nr.	1	2	3	4	5
Fabrikat Type	**Pioneer CS-E 700**	**LEAK Sandwich MK II**	**Radford A 120**	**Radford M 60**	**Radford S 250**
Vergleich					
1—2	5	4			
1—3	0		9		
1—4	0			9	
1—5	0				9
2—3		4	5		
2—4		3		6	
2—5		0			9
3—4			3	6	
3—5			1		8
4—5				0	9
Summe	5	11	18	21	35
Placierung	5	4	3	2	1

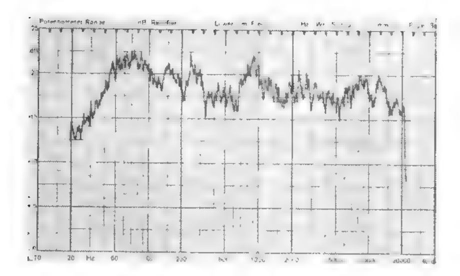
Oberwelle ausgesiebt. Pegel: 85 Phon, bezogen auf 100 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz. Schreibgeschwindigkeit 125 mm/s. Papiervorschub: 10 mm/s. Ordinate 50 dB. Praktische Betriebsleistung: Elektrische Leistung, die der Verstärker an eine Box abführen muß, um mit dieser in 1 m Abstand, Mikrofon auf Achse und rosa Rauschen als Signal im Monobetrieb einen Schallpegel von 91 Phon zu erzeugen. Je kleiner die praktische Betriebsleistung ist,



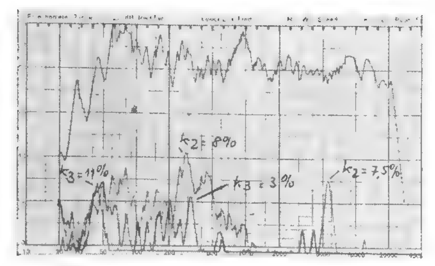
9a Schalldruckkurve der Radford A 120; Meßmethode a



9b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Radford A 120; Meßmethode b



10a Schalldruckkurve der Radford S 250; Meßmethode a



10b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Radford S 250; Meßmethode b

desto weniger elektrische Leistung muß der Verstärker abgeben, um hifigerechte Lautstärke zu erzeugen. Musik-Impulsspitzen können kurzzeitig den bis zehnfachen Wert der praktischen Betriebsleistung erforderlich machen.

Kommentar zu den Ergebnissen des Musik-Hörtests und der Messungen

Die Ergebnisse des Musik-Hörtests sind in den Tabellen 2 bis 4 zusammengestellt. Aus Tabelle 3 ist ersichtlich, wie sich jedes einzelne Jury-Mitglied entschieden hat. Man sieht, daß die Jury außerordentlich homogen geurteilt hat, was angesichts der Tatsache, daß die Unterschiede zwischen den Radford-Boxen sehr gering und die Eigenschaften der beiden anderen Boxen ebenfalls beachtlich gut waren, recht erstaunlich ist. Aus Tabelle 4 ist zu erkennen, wie die Jury sich als Ganzes bei jedem Vergleich entschieden hat. Hier ist interessant, daß die Pioneer CS-E 700 im direkten Vergleich die Leak Sandwich knapp schlagen konnte, aber im Vergleich mit den Radford-Boxen A 120 und M 60 schlechter abschnitt als die Leak. Das ist widersprüchlich und damit zu erklären, daß beide Boxen leichte Verfärbungen aufwiesen. Im Vergleich mit den Radford-Boxen wurden die Verfärbungen der Leak besser beurteilt als die der Pioneer. Bei der Pioneer CS-E 700 sorgt der Einbruch zwischen 4 und 10 kHz für eine Verfärbung (Bilder 6a und 6b), bei der Leak ist es der Pegelsprung bei 900 Hz (Bilder 7a und 7b). Das ist genau die Übergangsfrequenz. Man sieht, daß bei der Leak der Tieftöner gegenüber dem Mittel-Hochtöner etwas zurückgenommen werden müßte. Dies wäre allerdings mit einer Verschlechterung des Wirkungsgrades verbunden, was in Anbetracht heutiger Verstärkerleistungen nicht so gravierend wäre, um so mehr als der Wirkungsgrad dieser Box als relativ gut betrachtet werden darf.

Die Pioneer CS-E 700 ist eine sehr gute Box. Über eine Dreikanalanlage betrieben (vgl. Heft 12/70), ist sie sogar hervorragend. Bemerkenswert ist, daß der Klirrgrad bei Betrieb über die eingebauten Frequenzweichen größer ist, als im Dreikanalbetrieb. Das liegt wahrscheinlich an der besseren Bedämpfung durch die direkt angekoppelten Endstufen. Bild 6c zeigt den Variationsbereich der Regler für den Mittel- und Hochtöner: a) Mittenstellung, b) maximale Absenkung, c) maximale Anhebung. Was die Leak betrifft, ist noch anzumerken, daß im Frühjahr 71 eine Dreiweg-Version dieser Box auf dem Markt erscheinen wird.

Zu den Radford-Boxen muß man zunächst einmal feststellen, daß sie ganz außerordentlich ähnlich klingen. Es ist schwer, Unterschiede zwischen den Boxen festzustellen. Die A 120 hat die am deutlichsten feststellbaren Verfärbungen, hervorgerufen durch die Unregelmäßigkeiten der Schalldruckkurve zwischen 400 und 3000 Hz (Bilder 9a und 9b). In diesem wichtigen Bereich ist die Schalldruckkurve der M 60 (Bilder 8a und 8b) eindeutig ausgeglichener. Die Box strahlt auch kräftige, aber durchaus saubere Bässe ab und ist in dieser Hinsicht der größeren A 120 überlegen, ja sogar der gewaltigen S 250 einigermaßen ebenbürtig. Diese besticht, trotz der unschönen Spitze bei 1 kHz (Bilder 10a und 10b), durch ihr Volumen und die Transparenz des Klangbildes. Diese Box hat sogar unsere Abhöreinheiten geschlagen; allerdings waren diese auch nicht optimal eingeregelt (etwas zu viel Bässe infolge veränderter Aufstellung). Verbesserungswürdig bei allen Radford-Boxen ist das Klirrverhalten. k_2-Spitzen machen zwar nicht sehr viel aus, und, solange sie im Baßbereich liegen, auch k_3-Spitzen nicht. Ich bin immer wieder erstaunt feststellen zu müssen, wie wenig k_2 und, mit Einschränkung, k_3 sich auf die klangliche Beurteilung auswirken. Trotzdem sollte man bei Radford versuchen, die Verzerrungen zu reduzieren.

Zusammenfassung

Trotz relativ hoher k_2- und k_3-Anteile ist die Klangqualität der neuen Radford-Boxen hervorragend. Ohne Zweifel die ist in ihren Abmessungen durchaus bescheidene M 60 das optimale Modell. Die große Radford S 250 kommt eigentlich schon wegen ihrer Abmessungen nur für überdurchschnittlich große Räume in Frage. Ob bei gleicher Bestückung, nur für das größere Gehäuse und die Energieleitung, eine Preisdifferenz von über 650.— DM zur M 60 gerechtfertigt ist, mag dahingestellt bleiben.

Einen sehr günstigen Eindruck hinterließ die Pioneer CS-E 700 auch im Betrieb über die eingebauten Frequenzweichen, obwohl sie ihre wirklichen Vorzüge erst in Verbindung mit einer 3-Kanalanlage entwickelt.

Auch die Leak Sandwich MK II ist eine beachtlich gute Box, die im Vergleich mit den Radford-Boxen sogar besser abschneiden konnte als die Pioneer CS-E 700. Br.

Musikleben

Wiener Festwochen 1971. Die in der Zeit vom 22. Mai bis zum 20. Juni stattfindenden Festwochen bringen als Eröffnungspremiere im Theater an der Wien (23. Mai) Monteverdis Oper „Il Ritorno d'Ulisse in Patria" unter der musikalischen Leitung von Nikolaus Harnoncourt. Am darauf folgenden Tag wird die Staatsoper die Uraufführung von Gottfried von Einems Oper „Der Besuch der alten Dame" (nach dem Schauspiel von Friedrich Dürrenmatt) präsentieren.

Die musikalischen Veranstaltungen der Wiener Konzerthausgesellschaft werden sich in drei Zyklen gliedern: am Schubert-Zyklus, der von Karl Böhm mit den Wiener Philharmonikern eröffnet wird, nehmen das Amadeus-Quartett, Rudolf Serkin, Friedrich Gulda, Christa Ludwig, Tom Krause u. a. teil. Den 16 Konzerten dieses Zyklus ist eine Reihe mit Werken von Brahms und eine Serie „Komponisten des 20. Jahrhunderts" an die Seite gestellt. Auf dem Programm dieser Serie stehen Werke von Debussy, Ravel und Strawinsky, von Lutoslawski und Pendericki, von Berio, Boulez, Stockhausen, Birtwistle und Anton Heiller. Zu den Dirigenten gehören Jan Krenz, Milan Horvat, Lorin Maazel, Rafael Kubelik, Pierre Boulez und Luciano Berio.

Eine Neuerung im Programm ist die Veranstaltung eines Weltfestivals der Puppentheater, das 13 Puppen- und Marionettentheater aus Europa, Amerika und Asien vereinigen wird.

Als Sonderprogramm eigener Art präsentiert sich eine Veranstaltungsreihe im Theater an der Wien unter dem Titel „Theater der offenen Form." Im Anschluß an die schon erwähnte Oper Monteverdis werden hier Schauspiele, Ballette und Pantomimen geboten, welche die Idee der „offenen Form" belegen. Dazu gehören Darbietungen von Maurice Béjarts „Ballet du XXe Siècle", des New Yorker Tanztheaters von Alwin Nikolais, des indischen Kalakshetra-Balletts, der Prager Pantomimengruppe von Ladislav Fialka, das Breslauer Pantomimentheater, das Belgrader Experimentalstudio „Atelje 212" und eine Hamlet-Aufführung der Londoner Prospect Theatre Company. Als Eigenproduktion steuert die Festwochendirektion zu diesem Programm die Uraufführung von „Zéro Zéro" von Peter Turrini bei — eine Darbietung, die als experimentelles „Kunst-Stück" bezeichnet wird.

Bayereuther Festspiele 1971. Am 24. Juli werden die Bayreuther Festspiele mit „Parsifal" in der überlieferten Inszenierung von Wieland Wagner eröffnet werden. Eugen Jochum ist der Dirigent der insgesamt vier Parsifal-Aufführungen. Silvio Varviso wird sieben Aufführungen von Wolfgang Wagners „Lohengrin"-Inszenierung dirigieren, Horst Stein die drei Zyklen des „Ring des Nibelungen" (Regie: Wolfgang Wagner). August Everdings Inszenierung des „Fliegenden Holländers" wird insgesamt sechsmal gezeigt werden. Drei Aufführungen (1., 10., 16. August) wird Karl Böhm dirigieren, drei weitere Aufführungen (13., 24., 27. August) Hans Wallat.

In Linz wird 1972 ein neues Konzertgebäude, das Bruckner-Haus, eröffnet. Herbert von Karajan hat sich auf Einladung der Stadt Linz bereit erklärt, das Eröffnungskonzert zu dirigieren.

Boris Blacher hat für den französischen Trompeter Maurice André ein Solokonzert komponiert, das in Nürnberg uraufgeführt werden soll.

Salzburger Festspiele 1971. Vier Opernpremieren und drei Opernreprisen haben die Salzburger Festspiele für 1971 in Aussicht gestellt. Die Premieren sind:

„Wozzeck" von Alban Berg (Dirigent: Karl Böhm, Regie: G. R. Sellner), „Don Pasquale" von Donizetti, Regie: Ladislav Stros), „Orfeo" von Monteverdi (Dirigent: Bernhard Conz) und „Mitridate" von Mozart (Dirigent: Leopold Hager). Zu den Opernreprisen gehören Karajans „Othello", Böhms „Hochzeit des Figaro" und Mehtas „Entführung aus dem Serail".

Die Salzburger Orchesterkonzerte werden von den Wiener Philharmonikern, der Tschechischen Philharmonie, dem Israel Philharmonic Orchestra und dem ORF-Symphonieorchester bestritten. Als Dirigenten wurden Claudio Abbado, Rafael Kubelik, Juri Termikanow, Karl Böhm, Carlo Maria Giulini, Herbert von Karajan, Milan Horvat, Carl Melles, Vaclav Neumann und Zubin Mehta verpflichtet.

Bartholdy-Quartett gewinnt Internationalen Kammermusik-Wettbewerb. Das Bartholdy-Quartett hat Mitte Dezember im Internat. Kammermusik-Wettbewerb Uelzen vor 20 anderen Kammermusik-Ensembles verschiedenster Besetzung den 1. Preis gewonnen. Das Quartett besteht seit etwa zwei Jahren. Aus der Notwendigkeit heraus, daß alle Mitglieder freiberuflich tätig sind, um sich ernsthafter Quartettarbeit widmen zu können, wurde das Quartett in der 2. Geige und im Violoncello umbesetzt. Dank intensiver Arbeit konnten schon in relativ kurzer Zeit erfolgreiche Rundfunkaufnahmen im In- und Ausland mit Wiederverpflichtungen absolviert werden. Der Primarius des Quartetts ist Jörg-Wolfgang Jahn, der sich von einer Konzertmeisterstelle beurlauben ließ und neben seiner Quartettarbeit nur noch eine Dozentur an der Badischen Hochschule für Musik ausübt.

Ziel des jungen Quartetts ist neben dem Ausbau des üblichen Quartett-Repertoires von Klassik bis Moderne die Erschließung unbekannter Quartette bekannter Komponisten, z. B. Kuhlau, Czerny, d'Albert, Puccini, Paganini usw.

Adresse: J.-W. Jahn, 2 Hamburg 54, Oddernskamp 10

Salzburger Dirigentenwettbewerb. Im Anschluß an die Salzburger Osterfestspiele 1971 will Karajan nach Berliner Muster einen Dirigentenwettbewerb veranstalten. Bei den Osterfestspielen steht als Nachklang zum Beethoven-Jahr „Fidelio" auf dem Programm. Helga Dernesch singt die Titelpartie.

Zum neuen Chef der Met wurde der derzeitige Direktor der Königlichen Oper in Stockholm Goran Gentele bestellt. Er löst Rudolf Bing ab, einen gebürtigen Österreicher, der die Metropolitan Opera in New York seit vielen Jahren leitete. Gentele, der die Met Mitte 1972 übernehmen soll, wird schon ab September 1971 in New York tätig sein, um den Betrieb von innen kennenzulernen.

Kulturprogramm der Münchner Olympiade. Den Sportveranstaltungen der Olympischen Spiele 1972 in München soll ein umfangreiches kulturelles Programm an die Seite gestellt werden. Neben zahlreichen Folklore-, Theater und Multimediaveranstaltungen, die auf dem Olympiagelände selbst stattfinden sollen, wurde ein repräsentatives Programm in München vorbereitet, das Ausstellungen, Theateraufführungen, Tanzdarbietungen und musikalische Veranstaltungen einschließt. Höhepunkte des Münchner Musikprogramms sind die Konzertreihe „Orchester der Welt" (mit den New Yorker Philharmonikern unter Bernstein, dem Staatlichen Symphonieorchester der UdSSR, Moskau, unter Swetlanow, den Berliner Philharmonikern unter Karajan, der Dresdener Staatskapelle, den Wiener Philharmonikern unter Böhm und den Wiener Symphonikern unter Krips und dem NHK Symphony Orchestra, Tokio) und das Gesamtgastspiel der Mailänder Scala in der Bayerischen Staatsoper, bei dem „Aida" aufgeführt wird (mit Jessye Norman, Fiorenza Cossotto, Placido Domingo und Nicolai Ghiaurov, Dirigent: Abbado).

Zur Person . . .

Michail Tschulaki, langjähriger Direktor des Bolschoi-Theaters, wurde kürzlich seines Postens, den er seit 1955 innehatte, enthoben. Zu seinem Nachfolger wurde Juri Muromtsaw ernannt.

Fritz Rieger wurde als Nachfolger Willem van Otterloos mit Wirkung von Januar 1972 zum Chefdirigenten des Symphonieorchesters Melbourne, Australien, ernannt

Industrie

Die 40. millionste Schallplatte hat am Mittwoch, den 16. 12. 1970, die Pressen der Deutschen Grammophon Gesellschaft Hannover verlassen. Es handelt sich um die 5. Symphonie von Beethoven unter Karl Böhm. 100 Platten wurden mit einem Sonderetikett versehen.

In Frankfurt/Main ist für den Süden die Werksvertretung mit Beginn des Jahres gegründet worden. Bekannte Namen wie: Sansui, Dokoder, Garrard und Grado befinden sich im Vertriebsprogramm. Die Anschrift lautet: E. Heldmann, Unterhaltungselektronik, 6 Frankfurt/Main, Telemannstraße 2, Telefon 06 11 / 72 53 63.

Deutsche Austrophon übernimmt Exclusivvertrieb EVEREST für Deutschland

Am 6. 12. 1970 wurde zwischen Herrn Bernard C. Solomon von der Everest Record Group, Los Angeles/USA und dem Geschäftsführer der Deutschen Austrophon GmbH., Herrn Rolf Neumann jr., ein Exclusivvertrag für den Vertrieb der amerikanischen Schallplattenmarke EVEREST für Deutschland abgeschlossen.

Die Audio engineering society, Inc. (AES) hat eine Central Europe Section gegründet, zu deren Vorsitzenden Peter Karl Burkowitz (DGG Hannover) gewählt wurde. Diese europäische Abteilung der AES will die erfolgreiche Tradition der AES-Praktiken auch in Europa anwenden und schon im kommenden Frühjahr mit Fachtagungen, Diskussions-Treffen und Erzeugnis-Ausstellung beginnen. Als erstes Ereignis dieser Art ist eine Tagung mit Ausstellung vom 16. bis 18. 3. 1971 im Esso Motor Hotel in Köln ins Auge gefaßt. Die Gesellschaft nimmt Firmen als fördernde Mitglieder auf und selbstverständlich Fachleute als persönliche Mitglieder.

Ferner bittet die CES Interessierte um Anmeldung von Vorträgen und Ausstellungs-Objekten im Hinblick auf die geplanten Veranstaltungen. Nähere Auskünfte erteilt Peter K. Burkowitz, c/o Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH, 3 Hannover, Postfach 1409.

Audio and Music Fair, London.

Die Ausstellung, die Ende Oktober stattfand, brachte für den aufmerksamen Beobachter der internationalen HiFi-Entwicklung kaum Neues, sondern bestätigte nur die schon bekannten Entwicklungstendenzen. Das Unternehmen ist für die einzelnen Aussteller, die ihre Kojen und Vorführräume selbst errichten müssen, recht kostspielig. Das hat zur Folge, daß die großen Industrien wie Decca, EMI und Philips das Feld beherrschen, während die kleinen Firmen, die dem HiFi-Gedanken seinerzeit zum Durchbruch verholfen haben, unangemessen oder gar nicht vertreten sind. England zahlt offenbar jetzt den Preis dafür, daß es in der Pionierzeit der High Fidelity eine prominente Rolle gespielt hat. Damals war der Markt noch zu begrenzt, um große Firmen zu interessieren. Heute geraten die kleinen Firmen, die vor zwanzig und mehr Jahren hervorgetreten sind, in Vergessenheit oder in den Sog der großen. Im besten Fall müssen sie sich gegen die harte Konkurrenz europäischer Firmen (vor allem deutscher, schweizerischer und skandinavischer) und insbesondere japanischer Produzenten behaupten.

Bis vor kurzem hat die rasche Entwicklung des Inlandmarktes und die tief verwurzelte Überzeugung, daß „britische Produkte die besten seien" dazu beigetragen, schwächere Produzenten des Inlands gegen die scharfe Brise internationaler Konkurrenz abzuschirmen. Man hat in den letzten Jahren sich zwar daran gewöhnt, nach ausländischen Plattenspielern, Tonabnehmern und Bandgeräten Ausschau zu halten, aber man ist immer noch überzeugt, daß die besten Verstärker und Lautsprecher im Inland erzeugt werden.

In Bezug auf Lautsprecher bin ich selbst sogar geneigt, mich dieser Auffassung anzuschließen. Oder sollte es gar der

Fall sein, daß sich bei Lautsprechern — die doch das am wenigsten genaue Glied der Wiedergabekette darstellen — nationale Geschmacksunterschiede geltend machen (ähnlich wie dies bei Geschmacksurteilen über Sänger und Orchester der Fall ist), während die Beurteilung von Tonabnehmern und Verstärkern doch präzisen Normen folgt? Im allgemeinen scheint sich die Einstellung der Engländer im Verlauf der letzten zwei Jahre etwas geändert zu haben: es zeigt sich noch immer eine Vorliebe für den charakteristischen Klang der besten britischen Lautsprecher, aber man lernt die japanischen Verstärker und Tuner schätzen wegen ihrer guten Leistung, ihrer hervorragenden Formgebung und ihrer ungewönlichen Verläßlichkeit.

Es ist sicherlich kein Zufall, daß unter den erfolgreichsten Produzenten des letzten Jahrzehnts sich KEF befindet, ein Unternehmen, das auf Lautsprecher spezialisiert ist und dessen Exporterfolg offizielle Anerkennung im „Queen's Award to Industry" gefunden hat. Unter den Spezialisten der Pionierzeit findet man freilich nur wenige, denen man auch eine erfolgreiche Zukunft voraussagen dürfte. Vielleicht gehört QUAD dazu. Traurig mußte es stimmen, wenn man merkt, daß zwei so angesehene Marken wie LEAK und Wharfedale den letzten Anschein von Unabhängigkeit aufgegeben haben, indem sie ihren Messestand mit den japanischen Firmen Rotel und Akai teilten. Die Produkte dieser japanischen Unternehmungen werden in England von der Rank Organisation vertrieben, die auch für Leak und Wharfedale nun verantwortlich ist.

Thomas Heinitz

Bücher

Martin Geck: Die Bildnisse Richard Wagners

164 Seiten mit 8 Farbtafeln und 98 Abbildungen, Leinen. Prestel Verlag München 65.– DM

Der im Rahmen des Forschungsunternehmens der Fritz-Thyssen-Stiftung erschienene Band stellt eine Dokumentation aller nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung vorliegenden authentischen, d. h. nach dem Leben geschaffenen Wagner-Bildnisse dar. Neben das Gemälde treten das Foto, die Handzeichnung, die Silhouette, das Medaillon und die Skulptur. Sämtliche Gemälde sind farbig reproduziert. Als maßgeblichem Mitarbeiter, der Richard-Wagner-Gesamtausgabe gelang es dem Autor, nicht nur eine Reihe bislang unbekannter Fotos in Privatbesitz ausfindig zu machen, sondern außerdem, bisher unzugängliche Textdokumente erstmalig zur Veröffentlichung zu bringen.

Wie kein anderer Künstler seiner Zeit hat Wagner sich auf das verstanden, was man heute Publicity nennt. Er stellte nicht nur das Wort ausgiebig in den Dienst seiner Sache, sondern wußte die propagandistische Bedeutung der jungen Technik des Lichtbildes bereits einzuschätzen, als – zumindest im Bereich der Kunst – noch niemand an diese Möglichkeiten dachte. Schon in den ersten sechziger Jahren suchte er die photographischen Ateliers in Paris, Brüssel, Petersburg, Moskau, München und Wien auf, um Porträts von sich fertigen zu lassen. Mit Recht spricht Martin Geck in diesem Zusammenhang vom „Regisseur seiner selbst", der der Theatermann Wagner gewesen sei.

Die Folge der Bildnisse, die mit einem modischen Scherenschnitt eines unbekannten Künstlers aus dem Jahre 1835 anhebt und mit dem Bleistift-Porträt, das Paul von Joukowsky am Vorabend von Wagners Todestag in Venedig skizzierte, schließt (ihm folgt nur noch die zwei Tage später abgenommene Totenmaske), ist anhand von Briefstellen außerordentlich sorgfältig kommentiert. Genaueste Aufweise der Quellen, eine die biographischen Zusammenhänge der Bilder darlegende Einleitung zeugen von wissenschaftlicher Akribie, die bezeichnend ist für eine moderne, distanziertere, „entideologisierte" Wagner-Forschung, der erfreulicherweise heute auch Bayreuth offensichtlich seine Unterstützung leiht. Als kleine Sensation darf übrigens die Wiederentdeckung des berühmten, für Ludwig II. von Friedrich Pecht gemalten Ölbildes aus dem Jahre 1865, das bisher als verschollen galt, gewertet werden. Erregender als alles andere ist freilich die Auseinandersetzung eines Genies mit der Physiognomie des Genies: das Ölbild des jungen Renoir von 1882, zu dem Geck einen hochinteressanten Renoir-Brief ungekürzt veröffentlicht.

Das Studium des Buches ist weit anregender, weil aufschlußreicher, als der größte Teil der gängigen Wagner-Literatur. Es sprengt den Rahmen der „Bild-Biographie" nicht nur durch seinen wissenschaftlichen Anspruch, sondern auch in der Schärfe des psychologischen Tiefblicks, mit dem hier eine der spektakulärsten Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts anhand ihrer „selbstinszenierten" Porträts analysiert wird.

A. B.

HiFi-Stereo-Zubehör

Lautsprecher

Antistatikum

Elektron. Bauelemente

High Fidelity-Kleinanzeigen

Werbung

Anzeigenschluß für Kleinanzeigen der März-Ausgabe: 8. Februar 1971

Verkauf

Gelegenheit!
Komplette hochwertige HiFi-Stereoanlage, bestehend aus:
1 Quad FM - Tuner,
1 Quad Decoder,
1 Quad-Steuer-Vorverstärker (Quad 22),
2 Quad - II - Endverstärker.
Alle Geräte fast neuwertig und vom Hersteller in England zusätzlich auf einwandfreie Funktion geprüft (noch vom Rückversand originalverpackt). Dazu:
2 Quad elektrostatische Lautsprecher (völlig neuwertig, da gerade erst importiert), aus Platzmangel wegen Umzugs zu verkaufen.
Auf alle Bausteine 1 Jahr Garantie vom Hersteller.
Gesamtpreis der Anlage:
ca. DM 3000.— (Gebot)
(die elektrostatischen Lautsprecher kosten auf dem deutschen Markt allein je DM 1200.—).
Dr. G. Malsbenden,
3011 Gehrden, Brinkstraße 17

Umständehalber fabrikneue HiFi-Geräte preiswert abzugeben:
Marantz 22 Receiver DM 1655.— (2150.—)
Sony STR 6050 Receiver DM 1040.— (1458.—)
McIntosh Vorverstärker C-26 DM 2170.— (2770.—)
McIntosh Endverstärker M 2505 DM 2550.— (3545.—)
McIntosh Receiver 5100 DM 2655.— (3555.—)
Revox A 50 + Revox A 76 DM 1995.— (2653.—)
Zuschriften unter Nr. HI 700 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe
1 ACOUSTICAL 3100 mit SONY PUA 286 und ELAC STS 444-12 **DM 835.—** (1196.—)
1 DYNACO Stereo 120/Pat 4 **DM 1100.—** (2500.—)
1 KENWOOD KR 5150 DM **970.—** (1330.—)
Alle Geräte wenig gebraucht.
Norbert Braasch, 2390 Flensburg, St. Jürgen Platz 8, Tel. 04 61 / 2 54 96

DUAL 1219 Chassis mit SHURE V 15 II, Ausstellungsstück mit Garantie (DM 756,—) **DM 498,—.**
Weitere günstige Angebote auch an fabrikneuen Geräten auf Anfrage.
HiFi-Studio Ripken,
2903 Bad Zwischenahn, Kastanienallee 6 / Tel. 0 44 03 / 20 72

Garrard HiFi-Laufwerk 401 (430.—) DM 338.—. Weitere günstige Angebote an fabrikneuen Geräten auf Anfrage.
HiFi-Studio Ripken, 2903 Bad Zwischenahn, Kastanienallee 6, Tel. 0 44 03 / 20 72

Verkaufe fabrikneue HiFi-Anlage, auch einzeln:
SONY-Verstärker TA 1120 DM 1270.— (1698.—)
SONY-Tuner S T 5000 FW DM 1345.— (1898.—)
THORENS TD 125 mit Rabco SL 8 E DM 1175.— (1440.—)
REVOX - A 77 CS DM 1250.— (1720.50)
Zuschriften unter Nr. HI 705 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe: 2-Spur-Gerät Stereo, **1 Braun TG 60 Tonbandgerät,** Bestzustand, generalüberholt und geprüft **DM 1200.—** (neu 1980.— DM).
Zuschriften an: **Rainer Boske, 68 Mannheim,** E. 2,6

Verkaufe HiFi-Verstärker **KENWOOD KA 6000,** neu, m. 2 Jahren Garantie. Statt DM 1300.— nur **DM 800.—.**
Tel. 08 11 / 84 51 24

Komplett-Anlage **ARENA MR 15** mit **Lenco L 75,** 20 Monate Garantie auf alles, DM 900.—, mit Paar Boxen **Teleton SA 69** DM 1050.-, oder Höchstgebot unt. Nr. HI 704 an HIFI-STEREOPHONIE

Weltempfänger Braun, T 1000 CD, ½ Jahr, umständehalber günstig abzugeben.
F. Marko, 8303 Rottenburg/Laab, Neufahnerstraße 43e

Verkaufe: **SCOTT-Receiver 3141,** originalverpackt, Neuwert 1198.— für **DM 970.—.**
S. Lange, 5300 Bonn-Duisdorf, Bonhoefferstr. 14, Tel. 62 81 90

ORTOFON S 15 T, einwandfrei, wenig gebraucht, **DM 110.—**
Reuschenbach, 507 Berg. Gladbach, Amselweg 18, Tel. 0 22 02/ 30 89

HiFi-STEREOPHONIE 1968 bis 1970, komplett; Zeitschrift **„tonband"** von Beginn (1964) bis 1970, komplett. Beides gegen Gebot, unter Nr. HI 699 an HiFi-STEREOPHONIE

KENWOOD KR 6160, neu, für **DM 1150.—** zu verkaufen.
Zuschrift unter Nr. HI 697 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe: **2 Ditton 15 Boxen,** fabrikn. DM 760.— (920.—);
M 75 E, 8 Monate alt, wenig gespielt DM 110.—
Hans Willms, 3 Hannover, Dorotheenstraße 7/567

UHER-Royal de Luxe 4-Spur, neuwertig **DM 900.—**
UHER-Report 4000 L, mit Lade- und Netzgerät in einwandfreiem Zustand, **DM 350.—,** zu verkauf.
Theodor Kahles, 7571 Hauenebersteln, Tel. 0 72 21 / 6 15 58

Verkaufe **1 Shure V 15 II** neu, neuwertig mit Garantie, für **DM 230.—** (DM 398.—)
Zuschriften unter Nr. HI 701 an HiFi-STEREOPHONIE

SONY STR 6120, Stereo-Spitzen-Receiver neuwertig, gegen Höchstgebot.
Vorstellung DM 2250.—, unt. Nr. HI 703 an HIFI-STEREOPHONIE

Neues **M 75 E Shure** Hi-Track Element mit 1 Jahr Garantie. Von 225.— für **DM 129.—.** Zuschriften unter Nr. HI 696 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe umständehalber (4. Preis im Quiz) **1 Lansing-Verstärker SA 660** oder **1 Braun CSV 500**
Reinhold Henkel, 5300 Bonn, Poppelsdorfer Allee 110

Verkaufe **Klein-und-Hummel-Anlage,** ET 20, ES 20 und evtl. Lautsprecher TL 20, 1 Jahr alt, anthrazit, für DM 1780.— oder Gebot.
Zuschriften unter Nr. HI 710 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe 8 Monate altes Gerät **Fischer T 200,** 130 Watt, fehlerlos, DM 1080.—.
Zuschriften unter Nr. HI 711 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe wegen Platzmangel
2 Boxen mit Kef-System. Je 1 tt b 139 mk 2 mt b 110 ht t 27 Frequenzw. 3-Weg dn 11, Frequenzbereich 20 — 30 000 hz. Gehäuse Selbstbau ca. 125 l, mit arbeitet im eigenen Geh.
Tel. 03 11 / 2 11 20 77 von 8.00 bis 17.00 Uhr oder **Hansjörg Koser, 1000 Berlin 15,** Pariser Straße 15

Quiz X 7 1. Preis: Thorens Servo-Sound, bestehend aus 1 Vorverstärker und 2 Schallstrahlern (DM 1765.—), ungebraucht, für **DM 1200.—** zu verkaufen.
Rainer Leyck, Flensburg, Schwalbenstraße 21, Tel. 04 61 / 4 12 53

Spitzenklassenverstärker
Quad 33 u- 303, neu, umständehalber für **DM 1200.—,** statt DM 1780.—, zu verkaufen.
Friedrich, 6 Frankfurt, Schweizerstraße 65

Für den Kenner und Liebhaber 2 Lautsprecher **BRAUN L 80/2,** Nußbaum, absolut neuwertig, mit Fußgest., für **DM 1450.—** (Neuwert DM 2790.—) zu verkaufen.
H. P. Lösch, 7 Stuttgart-Degerloch, Felix-Dahn-Straße 13

NAGRA III, Typ Kudelsky, Nr. PHO 6812441 mit Ladegerät PAR und NC-Akkus.
(DM 4950.—) **DM 3950.—**
Gepflegtes Gerät, originalverpackt, 50 Betriebsstunden stationär. Zuschriften unter Nr. HI 713 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe
einwandfreies **SABA 600 SH** gegen Höchstangebot.
H. J. Haverkamp, 44 Münster, Wolbecker Straße 9 B

McIntosh
MC 2505 (3545,—) **DM 2480,—**
MR 71 (3135,—) **DM 1950,—**
Geräte in Originalverpackung.
Zuschriften unter Nr. HI 714 an HiFi-STEREOPHONIE

---

1 Shure Magnetsystem V 15 II, fabrikneu (neuestes Modell, roter Nadeleinschub), für **DM 220.—** statt DM 398.—, zu verkaufen.
Zuschriften unter Nr. HI 709 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe neuwertiges
Tandberg 6000 X für **DM 1150.—.**
Germann, 62 Wiesbaden, Telefon 0 61 21 / 52 34 75

Verkaufe
Kenwood Receiver KW 33 L, DM 400.—. Suche **Kenwood KR 4140** oder **5150.**
Hans Biehl, 863 Coburg, Hahnweg 24

---

4 Stück
Jordan-Watts-Lautsprecher, à **DM 110.—** (Neupr. DM 220.—).
E. Haase, 33 Braunschweig, Haeckelstraße 7

Spitzen-Vorverstärker
Dynaco PAT 4, neuwertig, zu verkaufen. **DM 580,—.**
U. Baumann, CH 3604 Thun, Frutigenstr. 77, Tel. 033 2 60 60

---

1 Paar **Grundig-Kugelstrahler** mit **Duo-Baßbox** für **DM 450.—** zu verkaufen.
Manfred Melles, 45 Osnabrück, Herderstraße 22

Achtung, Bücherfreunde!
Verk. **Brockhaus Enzyklopädie,** einmalig günstig.
Zuschriften unter Nr. HI 715 an HiFi-STEREOPHONIE

Stellengesuche

München
Erstes Fachgeschäft für **stereophonische Geräte und Zubehör,**
großzügigen Vorführmöglichkeiten und korrektem Kundendienst,
sucht einen

Fachverkäufer

mit nachweisbarer Erfahrung bei guter Dotierung.
Freundliche Bewerbungen unter Nr. HI 698 an HiFi-STEREOPHONIE

Stellenangebote

Schallplatten-Verkäuferin

per sofort oder später nach Ulm gesucht.

Wir bieten eine angenehme, gut dotierte Dauerstellung und erwarten eine gewandte Kraft mit abgeschlossener Berufsausbildung und guten Fachkenntnissen, insbesondere auch in der Klassik.

Möblierte Kleinwohnung kurzfristig beziehbar.

Bitte bewerben Sie sich mit den üblichen Unterlagen bei

A. Falschebner
Licht- und Radiohaus, Ulm, Hirschstr. 12, Ruf 6 59 51



Bestellschein für Kleinanzeigen

HiFi-Stereophonie

Verlag G. Braun · 75 Karlsruhe · Postfach 1709

Veröffentlichen Sie nachstehenden Text in der nächsterreichbaren Ausgabe ☐ mal.

Ohne Größenangabe wird der Text hintereinander nach effektiver Höhe abgesetzt. Für Fehler infolge undeutlicher Niederschriften übernimmt der Verlag keine Haftung für die Richtigkeit der Wiedergabe. **Bitte schreiben Sie deshalb mit Schreibmaschine oder in Druckschrift.**

Anzeigentext:

Preise für Kleinanzeigen:	**mm-Preis**
Verkauf, Kaufgesuche, Stellengesuche	DM 1.—
Werbung, Stellenangebote	DM 1.20
Chiffregebühr	DM 2.—

Name: ____________

Ort: ____________
Postleitzahl

Straße: ____________

Kaufgesuche

Suche defekten **Empfänger/Verstärker,** Baujahr nicht älter als 1966, DIN 45 500 (HiFi-Norm) entsprechend zu kaufen. Angebote mit Preisangabe unter Nr. HI 689 an HiFi-STEREOPHONIE

Suche für Thorens TD 124 II mit SME 3012 **große Zarge und Abdeckhaube. Hartwig Paulsen, 493 Detmold,** Mozartstr. 17

Suche neuwertig: **Steuergerät Saba 8080, Boxen Heco P 3000** o. ä., **Plattenspieler Dual 1219 Tel. 05 51 / 4 66 06**

Mc Intosh Tuner MR 71 oder MR 73 zu kaufen gesucht. Angebote unter Nr. HI 712 an HiFi-STEREOPHONIE

Suche 2 Boxen Celestion **Ditton 15. Köhler, 1 Berlin 33,** Kreuznacher Straße 1

Suche **2 AKG D 202 Hit-n. Hoffmann 285, Bremerhaven,** Im Felde 65

Verkauf/Kfz

Peugeot 504 Injection,

Baujahr 1969, 95 000 km gefahren, gut gewartet, in bestem Zustand, zu verkaufen. Verhandlungsgrundlage 6000 DM. Angebote unter Nr. HI 687 an die HiFi-STEREOPHONIE

Renault R 16, Baujahr 68, TÜV 1972, in sehr gutem Zustand, preisgünstig zu verkaufen.

Zuschrift unter Nr. HI 707 an die HiFi-STEREOPHONIE

Ford P 3, 17 M, 1,5 l, 6/64, TÜV Dez. 1971, AT-Motor, grün, Haltegurte, Nebelrückleuchte, Blinkanlage, elffach bereift (4 Spikes), alles auf Felgen, preisgünstig zu verkaufen. Zuschriften unter Nr. HI 708 an HiFi-STEREOPHONIE

Stellenangebote

NORDMENDE sucht einen versierten HiFi-Ingenieur

mit Industrie-Erfahrungen, der Ideen und know-how für diese dynamische Technik mitbringt,

für elektrische, mechanische und technologische Entwicklung mit den Detailaufgaben Entwurf, Schaltung, Aufbau, Messen, Prüfen, Klangtest, EDV-Eingabe als

Entwicklungs-Gruppenleiter

für HiFi-Geräte und Anlagen.

Interessante vielseitige Tätigkeit im NORDMENDE-Entwicklungszentrum Bremen.

Schicken Sie uns Ihre Kurzbewerbung, wir laden Sie zu einem Gespräch ein.

Norddeutsche Mende Rundfunk KG
28 Bremen 44 · Funkschneise 5 – 7



High Fidelity-Fachhändler

Aachen



51 Aachen · Adalbertstr. 82





radio ring
aachen
ursulinerstr. 7-9

Weltvertrieb: hifi-stat-stereo-system

Wir führen SCOTT

Antwerpen



P.V.B.A.
Modelbouw
Turnhoutse Baan, 37
Borgerhout (Antwerpen)
Tel.: 03.35 40 47

HiFi-Studio

Alle vooraanstaande merken invoorraad en aangesloten voor demonstratie. Onze deskundige HiFi adviseurs (dhfi) bieden U, uit onze overvloedige keuze van hoogwaardige apparatuur, de installatie, persoonlijk voor U bestemd!

Wir führen SCOTT

Bamberg

WIR BERATEN SIE RICHTIG

Elektro Bär

autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
modern eingerichtetes
HIFI-Stereo-Studio
Bamberg, Lange Str. 13, Telefon 2 21 12

Basel



Eggenberger AG
Steinentorstr. 18
Tel. 242530
HiFi

MARCEL HAEGIN
HiFi TV SHOP
Spalenring 12, Telefon 43 19 32
4000 BASEL

hi-fi **gewusst wo!**
Beratung und Vorführung
Hi-Fi RADIO THÜRLEMANN
Elisabethenanlage 9, Tel. 35 84 04

Berlin

Wenn Sie das Besondere wünschen, dann



BERLINER FERNSEH-FUNK
und TON-TECHNIK
1 BERLIN 30 · NÜRNBERGER STR. 53

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

BREGAS



Hifi
Stereo
Studio

Planung · Beratung · Verkauf

Spezial-Händler
BRAUN · B. & O. · SABA · SIEMENS
SCOTT · THORENS · NATIONAL

Stützpunkt-Händler
der Braun AG, Frankfurt/Main
für HiFi-Ela-Anlagen · Multivision

1 BERLIN 13 (Siemensstadt)
Nonnendammallee 93
Telefon (0311) Sa.-Nr. 3 810149

EHG
hifi stereo studio
für hochwertige Musikwiedergabe-Anlagen. Beratung, Planung, Ausführung, Service, ausgewählte Schallplatten

Alleinverkauf für
Radford · Kenwood
Dynaco
KEF · Decca · Celestion

Ferner führen wir
selbstverständlich alle anderen qualitativ interessanten
Hi-Fi Fabrikate
McIntosh · Quad · Revox
Klein + Hummel · Scott
Heco · Tandberg · Dual
Thorens · PE · Lenco
Braun · Saba · Sansui
Wega · Arena · Fisher
Uher · Sony · Lansing · Elowi
Dyna · Wharfedale · Cabasse

Anerkannter HIGH-FIDELITY-Fachhändler


dhFi

Elektro
Handelsgesellschaft
1 Berlin-Wilmersdorf
Hohenzollerndamm 174-177
Ruf 87 03 11

RADIO
Perschke
Kurfürstendamm 203 · neben der Komödie
881 41 26 881 81 26
Der HiFi-Spezialist in Berlin

Der Fachhändler —
Mann Ihres
Vertrauens!

Bielefeld

tonbildstudio



Bernhard Ruf
48 Bielefeld
Feilenstraße 2
Telefon 6 56 02

autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
Studio für internationales HiFi-Programm

Wir führen SCOTT

Bochum

HAMER RADIO
autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
Studio für internationales HiFi-Programm
Kompl. Diskothek-Anlagen + Mischpulte
BOCHUM, KIRCHSTRASSE 4
Telefon 6 76 86 / 6 40 44 / 6 25 63
Wir führen SCOTT

Bonn

HiFi-Studios International

4 HiFi-Stereo-Studios
Spezial-Studio für HiFi-Tonband-Geräte

... und dazu eine echte Beratung durch Mitarbeiter, die genauso viel Freude an HiFi-Stereophonie haben wie Sie selbst.

Bielinsky

Bonn, Acher Straße 20—28

Wir führen SCOTT

Braunschweig

HiFi Stereo-Phonie
Anlagen und Schallplatten
Radio-Ferner, Braunschweig
Hintern Brüdern · Telefon 25387
Mitglied des dhfi

Bremen

hifi studio bremen
Große Auswahl internationaler Modelle
Fachmännische Beratung und Planung
RADIO RÖGER
Bahnhofstraße / Ecke Breitenweg,
Ruf 31 04 46
Wir führen SCOTT

Bremerhaven



Gerrit Wilke
Unterhaltungselektronik
Bremerhaven, „Bürger" 101

Dortmund

hi fi
studio bitter
DORTMUND BRÜCKSTR. 33 F: 52 79 67
Wir führen SCOTT

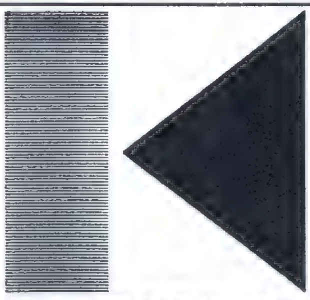
Der weiteste Weg lohnt sich um uns zu besuchen
HiFi
STEREOSTUDIO DORTMUND
Beratung · Service · Verkauf
Anlagen u. Geräte für jeden Bedarf
Dortmund
Westenhellweg 111—121
Vorfg. v. HiFi-Messe-Neuheiten tgl.
Wir führen SCOTT

Düsseldorf



Elpro HiFi-Center
Projektierung · Sonderanfertigung
Service · Schallplatten
Düsseldorf, Immermannstr. 11
Telefon: 35 61 33, 35 62 22
Anerkannter Fachhändler dhfi
Wir führen SCOTT

HiFi-Stereostudio LOOS
Beratung und Montage von Stereo-Konzertanlagen.
Spezialeinrichtungen für HiFi-Diskothekanlagen
DÜSSELDORF
Stresemannstraße 39, Tel. 36 29 70
Wir führen SCOTT



KÜRTEN
Studios für Hi-Fi-Stereotechnik Düsseldorf
Schadowstr. 78 Tel. 350311
Wir führen SCOTT



Essen

Modernes Hi-Fi-Studio
Planung und Beratung auch in Ihrer Wohnung
Essen
Kettwigerstr. 56
Telefon 20391



Frankfurt

Fachmännische Beratung und individuelle Vorführung auch zu Hause durch unsere bestens ausgebildeten Mitarbeiter sind einmalige echte Leistungen von uns.

Expreß-Kundendienst

Vorführungen in 3 HiFi-Studios

Anerkannter High-Fidelity-Fachhändler

Radio Diehl

Frankfurt a. M.

Zeil 85, Tel. 29 10 58 Herr Jansen
Kaiserstr. 5, Tel. 2 08 76 Herr Franke
Opernpl. 2, Tel. 28 75 67 Herr Schuldt
Musikhaus Harz, Frankfurt-Höchst

Ihr HiFi-Berater



Der Fachhändler — Mann Ihres Vertrauens!

RADIO DORNBUSCH

Mitglied des Deutschen HiFi-Institutes
Anerkannter HiFi-Berater
6 Frankfurt am Main 1
Eschersheimer Landstraße 267
Telefon 59 02 77 + 59 17 57



Wir führen SCOTT



einziges
spezial
hi-fi-studio
in frankfurt

raum · ton · kunst
neue kräme 29
sandhofpassage
telefon 28 79 28
hi-fi-stereo-anlagen
video-anlagen
einrichtung von diskotheken

•

unserem schallplattenrepertoire liegen die kritiken von
hi-fi-stereophonie
fono-forum
zugrunde

Wir führen SCOTT

Freiburg



Klangstudio
Sebus
78 Freiburg
Wasserstr. 11
Tel. 2 64 87

unkonventionelle und ausführliche Beratung und Vorführung. 2 Jahre Vollgarantie auf jede Anlage. Nur wenige ausgesuchte Fabrikate.
Janszen, KLH, Grado, Scott, Sony, Rabco, Thorens, Marantz und wenige mehr

Wir führen SCOTT



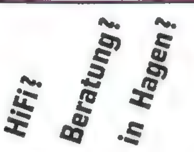
Freiburgs ältestes
HiFi-Fachgeschäft
Mitglied des dhfi

Fachberatung in allen Fragen der HiFi-Stereophonie.
Verkauf und Demonstration musikalisch hochwertiger HiFi-Anlagen.
Besuchen Sie unser HiFi-Studio.

Radio Lauber KG

Größtes Spezialgeschäft Oberbadens
Freiburg/Br., Bertoldstr. 18/20
Tel. 3 11 22

Hagen



Elektro Willi Hoppmann
58 Hagen, Tel. 8 13 06 u. 8 14 84

Wir führen SCOTT

Hamburg

HI-FI STUDIO
am Rothenbaum
Rundfunk- Fernseh- Phonogeräte

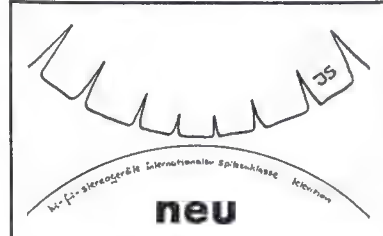
Gerd Krüger + Heinz Pitschi,
2 Hamburg 13, Innocentiastr. 4,
Telefon: (04 11) 45 90 16

otto elfeldt
hamburg-rotherbaum
feldbrunnenstraße 5
telefon 41 83 83 · 41 84 00
stereo hifi anlagen

deka-radio, 2 hamburg 52
waitzstraße 21, tel.: 89 33 87

Studio für High Fidelity

beratung - einrichtung - service - Radford - Revox - Dynaco - Thorens - Sony



neu

kennen sie vollkommenen service?
auf wunsch bei ganzjährigen teil- oder vollwartungsverträgen

jürgen schindler
anerkannter high-fidelity-fachberater - dhfi -
2 hh 13, werderstr. 52 · tel. 4104812

HI-FI STUDIO 70

High-Fidelity Stereo Anlagen · Diskotheken
Video-Rekorder · Fernsehgeräte

NEU

2000 HAMBURG - EILBEK
Kantstraße 4 · Telefon 20 70 10

des Klanges wegen . . .

ARENA
LENCO
KEF
ADC

Bezirksvertretung:
A. Lotze
2 Hamburg 13
Innocentiastraße 22
Tel. (04 11) 44 63 94
ARENA AKUSTIK GMBH,
2 Hamburg 61, Haldenstieg 3
Tel.: 58 11 46, Telex: 02-15655



Hannover



Wir führen SCOTT

Studio für Farbfernsehen

HiFi-Stereo-Center

Peter Schrödter
3 Hannover 1
Am Schiffgraben 19
Helvetia-Haus, Ruf 05 11 / 2 04 84

Unser großes Angebot führender Marken können Sie in unserem bestens ausgestatteten HiFi-Studio sehen und hören.

Ziese & Giese, zwei junge HiFi-Fachleute, stellen ihre subtilen Erfahrungen und Kenntnisse in den Dienst Ihrer Musikliebe. Mit Enthusiasmus. So gelingt es immer wieder, höchste Ansprüche an die Klangreinheit der Musikwiedergabe mit erschwinglichen Kosten, Langlebngkeit und absoluter Betriebssicherheit zu verbinden.

Ziese & Giese beraten Sie unbeeinflußt von modischem Schnickschnack und dem Propaganda-Einfluß jener Hersteller, die viel Geld für bunte Werbung ausgeben.

Ziese & Giese möchten ihren Ruf dadurch begründen, daß sie ausschließlich Geräte anbieten, deren technische Vollkommenheit außer Frage steht.

Damit gewährleisten **Ziese & Giese** eine zukunftssichere Anschaffung.



Ziese & Giese oHG

für hochwertige Musikwiedergabe-Anlagen. Beratung, Planung, Ausführung, Service, ausgewählte Schallplatten aus Klassik und Jazz. Berliner Allee 13, Ecke Volgersweg, Telefon 2 88 88.

ELAWAT

HiFi-Studio
Anlagen nach Maß
Ingenieur-Büro für Elektroakustik
Hansjürgen Watermann, Ruf 22 555
Hannover, City-Passage am Bahnhof

Haben Sie schon das **Deutsche High Fidelity Jahrbuch**
Es hilft Ihnen bei allen Problemen. Fragen Sie Ihren Fachhändler.

Heidelberg

original bach





Stereo-HiFi-Anlagen

6900 Heidelberg, Brückenstraße 11

Heilbronn





Wir führen SCOTT

Karlsruhe

HIFI-CENTER

SABA · MCINTOSH · RADFORD
AKAI · SONY
GOODMAN
PIONEER
LENCO
THORENS
HILTON-SOUND
REVOX · JBL
WHARFEDALE
BRAUN · B&O
KENWOOD · GRUNDIG · HECO etc.

7500 KARLSRUHE/BADEN
Karlstraße 48 · Tel. 0721/27454

Wir führen SCOTT



Größtes HiFi-Studio
in Karlsruhe und Mittelbaden
Karlsruhe Karlstr. 32 Telefon 26722
Auch in Bretten, Pforzheim und Baden-Baden
Sorgfältige Beratung · Größte Auswahl

Kassel

HiFi-Stereo-Geräte
Lautsprecher, HiFi-Plattenspieler
Große Auswahl HiFi-Fachberater



35 Kassel, Obere Königsstraße 51

Nordhessens-HiFi-Spezialist

Heini Weber

Wilhelmsstraße · Ruf 1 95 71-75
„Internationale Auswahl"

Kaufbeuren

HiFi-Stereo-Studio Kaufbeuren
Inh. Günter Schneemann

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler



dhfi

895 Kaufbeuren, Ludwigstr. 43
Postfach 382, Tel. 0 83 41/48 73

Wir führen SCOTT

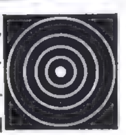
Kiel





Köln

FREUND ACUSTIC



internationale spitzengeräte, erfahrenes fachpersonal. objektive, neutrale beratung, unübertroffene plattenauswahl

KÖLN AACHENER STR. 412 · 495007/8

hifi-stereo

große Auswahl in zwei Studios

Radio Graf

Köln · Neumarkt / Richmodstraße

Ruf: 21 71 79 · 23 10 64 · 23 22 12

Wir führen SCOTT



HiFi-Studio
J. Schordell

An der Malzmühle 1
Ecke Mühlenbach
Tel. (0221) 212773



MARCATO HIFI
STUDIO GLOCKENGASSE
5 KÖLN · LADENSTADT
TELEFON (0221) 211818

Wir führen SCOTT

HiFi Stereo
Musikanlagen

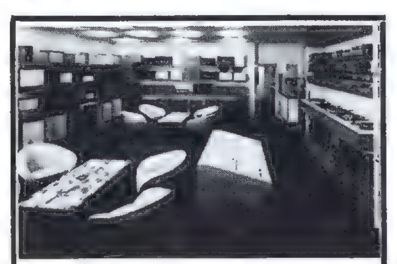
Wir führen Weltspitzengeräte — Wir garantieren fachmännische Beratung — Montage — Service
Ein Besuch in unseren

HiFi - Stereo - Studios

ist für Sie immer lohnend!

RADIOLA

Köln, Herzogstr., Tel. 21 18 15



- Führend in Europa
- Unübertroffene Auswahl in allen Weltspitzenfabrikaten (z.B. 120 Paar Lautsprecher)
- Höchster Gegenwert für Ihr Geld
- Fachgerechte Montage und kostenloser Service
- Holzarbeiten in eigener Schreinerwerkstatt
- Bau und Wartung von Diskotheken und ELA-Anlagen
- Vergleichende Vorführung unter Wohnraumbedingungen (369600 Kombinationsmöglichkeiten)
- Individuelle Beratung

SATURN
Hifi-Studios
5 Köln

Hansaring 91, Telefon 522477

Krefeld

RADIO



Neußer Str. 19,
Ecke Hansastr.
Tel. 34101

Studios für
Stereo- und HIFI-Anlagen

Der anspruchsvolle Musikfreund findet bei uns HIFI-Anlagen der Weltspitzenklasse vorführbereit
. . . Das Fachgeschäft am Bahnhof

Wir führen SCOTT

Haben Sie schon das **Deutsche High Fidelity Jahrbuch**

Es hilft Ihnen bei allen Problemen. Fragen Sie Ihren Fachhändler.

Lahr

ARENA Lenco ADC KEF

Lieferung nur an den Fachhandel
Generalvertretung für Baden-Württemberg und Saargebiet:

Horst Neugebauer KG
7630 Lahr/Schwarzwald
Hauptstraße 59
Tel. 0 78 21 / 26 80 · Telex 75 49 08

Linz

BRÄUER & WEINECK

LINZ/Donau, Spittelwiese 7
Telefon 07222/27803 und 23095

HiFi - Stereo - Studio

Weltmarkenauswahl
Anerkannter HiFi-Fachhändler dhfi

Ludwigshafen

MUSIK - KNOLL

Das Zentrum für den Freund erlesener Schallplatten

Ludwigstraße 44, Telefon 51 34 56
Deutsche Bank — Passage

Lübeck



Das Fachgeschäft für Anspruchsvolle

Lübeck · Fleischhauerstraße 41 · Tel. 73407

Wir führen SCOTT

Mainz

WIR BERATEN SIE RICHTIG

Hi-Fi-Stereo-Anlagen

modern eingerichtetes Studio

BUSCH LERCH

RUF 23675 MAINZ FUSTSTR. 15

Wir führen **SCOTT**

STUDIO FÜR HiFi-TECHNIK

Internationale Spitzengeräte
Unübertroffene Plattenauswahl
Erfahrenes Fachpersonal



Telefon: (06131) - 248 06

Mannheim

Planung, Herstellung, Service

von privaten und kommerziellen Musikanlagen und Diskotheken. Einbau an Ort und Stelle durch eigene Schreinerei.

Abteilung HiFi-Technik **PHORA**

MANNHEIM, O 7,5 AN DEN PLANKEN
TEL. 2 68 44
HEIDELBERG, HAUPTSTRASSE 107/111,
TEL. 2 12 11 / 2 44 36
LUDWIGSHAFEN, JUBILÄUMSTR. 3,
TEL. 5 38 92



Mülheim/Ruhr

bernd melcher

ihr fachgeschäft in der stadtmitte
mülheim/ruhr, friedr.-ebert-str. 6
telefon 3 83 91

internationale geräte für jeden anspruch
preiswerte anlagen, sonderangebote

München

ARENA
LENCO
KEF
ADC

Generalvertretung für Bayern:
Eugen Brunen
8 München 90
Waltramstraße 1
Tel. 08 11 / 69 45 36
und 69 68 61
Lieferung nur an den Fachhandel

elektro-egger



Komplette HiFi-Anlagen ab DM 1500.–
Sonder-Service: kostenloser HiFi-Testanschluß zu Hause.
30 000 Schallplatten; Geschenkverpackung und Versand; 10 000 Jazz-LPs, eigene Importe; monatliche Kataloge kostenlos durch „jazz by post" bei

elektro-egger, münchen 60
gleichmannstraße 10 · telefon 88 67 11

Wir führen **SCOTT**

hifi- studio hom

München 12 Bergmannstr. 35

53 38 47 / 53 18 22



GRÖSSTES
SPEZIALHAUS FÜR
HIFI
STEREOPHONIE
IN EUROPA

münchen sonnenstrasse 20

Wir führen **SCOTT**



HiFi-Stereo-Studio
Beratung — Planung — Verkauf
8 München 15, Sonnenstraße 33
gleich am Sendlinger Torplatz, Tel. 55 77 22

RADIO-RIM

Ihr zuverlässiger Fachmann



München 15
Bayerstr. 25
und
Theatinerstr. 17
Tel. 55 72 21

Blaupunkt Braun Dual Elac Grundig Perpetuum Ebner Philips Saba-Telewatt Telefunken Uher

ADC Audioson Bozak Cabasse Goodman Kelly KLH Koss Lansing Leak Lenco Mc Intosh Mikro Pickering Pioneer Quad Revox Scott Sherwood Shure Tandberg Tannoy The Fisher Thorens Trio

Die Erzeugnisse dieser Firmen sind international maßgebend für die moderne HiFi-Stereo-Technik. Der Musikfreund findet sie in reicher Auswahl bei

LINDBERG

HiFi-Studios: Sonnenstraße 15
Kaufingerstr. 8, Theatinerstr. 1

Erfahrene HiFi-Spezialisten beraten Sie u. sorgen f. fachgerechten Einbau in Ihrem Heim.

Wir führen **SCOTT**



Hi-Fi Stereo

Individuelle Beratung
Fachmännische Vorführung
der Dual HiFi-Componenten

Dual Werksvertretung
Heinz Seibt · München 19
Andréestraße 5
Telefon 16 42 51 oder 16 74 69
Verkauf nur über den Fachhandel

Münster

STEREOPHON

HiFi-Studio K. W. Schwerter
Elektroakustik-Ingenieur VDE AES

Geöffnet Mo.—Fr. 14—18 Uhr und nach Vereinb. · Alter Steinweg 19 · Telefon 5 54 75

Nürnberg



Alle führenden Fabrikate des Weltmarktes

E. GÖSSWEIN
85 NÜRNBERG · Hauptmarkt 17 · Tel. 0911/442219



Besuchen Sie unser Vorführstudio
Wir führen die neuesten Modelle

RADIO-ADLER

Josephsplatz 8 / Tel. 20 46 27

Wir führen SCOTT

Radio-Bestle und Die Schallplatte

Nürnberg, Pfannenschmiedsgasse 12
Telefon 20 36 44

Hi-Fi-Stereo-Anlagen
modern eingerichtetes Studio

Pforzheim

Sorgfältige Beratung und die größte Auswahl finden Sie im HiFi-Studio bei:

Radio Freytag

Pforzheim, Jägerpassage, Telefon 2 28 84



HiFi-Center Pforzheim

Leopoldpassage, Telefon 3 28 72

Recklinghausen



HiFi-Stereo-Ton-Studio

Große Auswahl in in- und ausländischen Fabrikaten. Ständig Vorführung u. Beratung durch unsere Spezialisten.
HEINRICH FELS, Recklinghausen, Kunibertistr. 31, Ruf 2 49 26 u. 2 66 72
und Marl-Hüls, Bergstr. 22, Ruf 4 22 00

Wir führen SCOTT

Regensburg

HiFi-Stereo

Individuelle Planung, Beratung, Montage und Lieferung von sämtlichen Weltspitzenfabrikaten



Wir führen SCOTT

Rheydt

hifi-studio rheydt

GOTTSCHALK

limitenstraße gegenüber atlantis
ständig 20 Anlagen vorführbereit

Wir führen SCOTT

Saarbrücken

Otto Braun
High Fidelity-Studio
Saarbrücken 1 · Nußbergstraße 7
Telefon 2 82 54

Schweinfurt



Spezialstudio
Radio **Beuschlein**
SCHWEINFURT, Markt 27, Tel. 2 18 33

Stuttgart

HiFi Stereo

— in Stuttgart führt der direkte Weg zu Barth, wenn Sie unter einer Auswahl wählen wollen, die nirgendwo größer ist. Neben den führenden deutschen Herstellern sind selbstverständlich auch alle internationalen Spitzenfabrikate ständig vorführbereit: Braun, MacIntosh, Goodmans, Kenwood, Thorens ... und ... und ... und. Ebenfalls selbstverständlich: Beratung und Einbau erfolgt durch erfahrene HiFi-Spezialisten.

BARTH

Stuttgart W, Rotebühlplatz 23
Ludwigsburg, Solitudestr. 3

Radio Musik-Haus

Wir führen SCOTT



Manfred & Peter Tunkl
7 Stuttgart-W
Johannesstraße 35
Nähe Liederhalle
Telefon
(0711) 627209

Unsere Leistung:
Konzentration auf HiFi-Stereo

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi



hans baumann 7 stuttgart-1
heusteigstr. 15a tel. 233351/52

Alle namhaften deutschen und ausländischen High-Fidelity-Anlagen

äußerst preiswert!





Stuttgart-M am Charlottenplatz (Holzstr. 19)

In Böblingen: RADIO WALZ

Wir führen SCOTT

Tübingen

Fachgeschäft für **HiFi-Stereophonie**
Fachmännische Beratung, große Auswahl, Einrichtung von Diskotheken

HiFi-Stereo-Studio Gerhard Kost
7400 Tübingen, Marktgasse 3
(beim Rathaus) Tel. 2 67 50

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Wir führen SCOTT

Wertheim

Besuchen Sie unser HiFi-Studio; wir bieten Ihnen fachliche Beratung und große Auswahl.



Wien

Wenn Sie höchste Ansprüche stellen und Ihre Ohren sehr verwöhnt sind, dann wird Ihnen eine Beratung im HiFi-Studio

Hans Lurf
1010 Wien I, Reichsratstr. 17
Telefon 42 72 69

echten Nutzen bringen
Alleinimporteur für: Cabasse, Lowther, Pioneer, Quad, Scott, Shure, SME, Thorens, University und Wharfedale.
Daneben nahezu alle führenden Fabrikate.

THE VIENNA
HIGH FIDELITY & STEREO COMP.
1070 WIEN, BURGGASSE 114
TEL. 93 83 58
Stereoschallplatten, bespielte Tonbänder
Sämtliche HiFi-Weltmarken

Schallplatten-Wiege
HiFi-Studio
Inh. Eldon W. Walli
Ladenstr. Wien 1, Graben 29a
Tel. 52 32 53, 52 64 51
Anerkannter Fachhändler dhfi



Wiesbaden



Anerkannter HiFi-Fachhändler

Wir führen SCOTT

Würzburg

HiFi STEREO studio
Beratung, Planung, Einbau
von HiFi-Stereo-Anlagen und HiFi-Diskotheken durch unsere erfahrenen Spezialisten!





GRUNDIG

HiFi-Studio-Serie

Vorführung der neuesten Modelle. Ausführliche Beratung bei allen GRUNDIG Niederlassungen und Werksvertretungen.

Berlin
GRUNDIG Werksvertretung
Gerhard Bree
Kaiserdamm 87

Dortmund
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Dortmund
Hamburger Straße 110

Düsseldorf
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Düsseldorf
Kölner Landstraße 30

Frankfurt/Main
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Frankfurt
Kleyerstraße 45

Hamburg
GRUNDIG Werksvertretung
Weide & Co.
Großmannstraße 129

Hannover
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Hannover
Schöneworth 7

Köln
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Köln
Widdersdorfer Straße 188 a

Mannheim
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Mannheim
Rheintalbahnstraße 47

München
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung München
Tegernseer Landstraße 146

Nürnberg
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Nürnberg
Schloßstraße 62-64

Schwenningen
GRUNDIG Werksvertretung
Karl Manger GmbH
Karlstraße 109

Stuttgart
GRUNDIG Werksvertretung
Hellmut Deiss GmbH
Kronenstraße 34

Verkauf nur über den Fachhandel

ELAC
FISHER

Unsere Werksvertretungen beraten Sie ausführlich in allen Fragen der HiFi-Technik

BERLIN
Hans Bergner, Uhlandstraße 122
Tel. 87 01 81

BREMEN
Fa. Ing. Willi Kirchhoff
Besselstraße 91, Tel. 49 17 77

DÜSSELDORF
Fa. ELECTROACUSTIC GMBH
Düsseldorf-Holthausen,
Karweg 2—10, Tel. 79 90 33/34

FRANKFURT
Fa. ELECTROACUSTIC GMBH
Büro Frankfurt, Launitzstr. 34
Tel. 61 08 41/42

FREIBURG
Fa. Kurt Walz, Rehlingstraße 7
Tel. 7 03 21 / 7 03 22

HAMBURG
Fa. Egon Holm, Luisenweg 97
Tel. 21 20 71

HANNOVER
Fa. Ulrich Otto, Jakobstraße 6
Tel. 44 52 12

KASSEL
Fa. Walter Häusler KG, Schillerstraße 25
Tel. 1 49 08 und 1 61 84

KOBLENZ
Fa. Heinz de Couet, Kurfürstenstraße 71
Tel. 3 12 38

KÖLN
Fa. Hermann Esser, Gereonswall 114
Tel. 23 54 01

MANNHEIM
Fa. Erwin Ebert, Reichenbachstr. 21—23
Tel. 73 50 51

MÜNCHEN
Fa. Ing. Fritz Wachter, Schillerstraße 36
Tel. 55 26 39

MÜNSTER
Ewald Baumeister jun., Waldweg 40a
Tel. 7 16 15

NÜRNBERG
Fa. Dr. Karl Kittler, Okenstraße 21
Tel. 4 20 42

RAVENSBURG-WEINGARTEN
Rolf P. Kressner, Franz-Beer-Str. 102
Tel. 52 22

SAARBRÜCKEN
Fa. Erwin Ebert, Mainzer Straße 155
Tel. 6 83 27

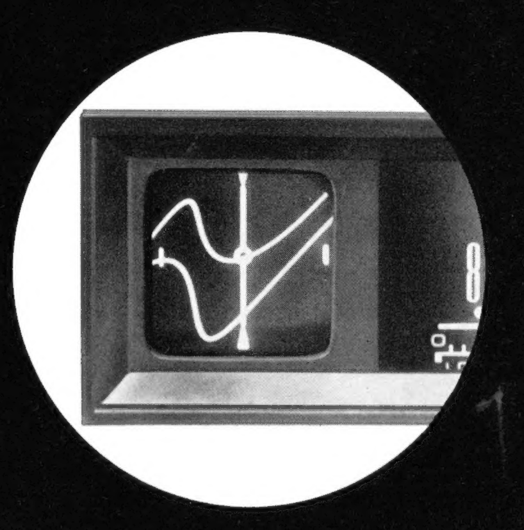
STUTTGART
Hartmut Hunger KG
Löwentorstraße 10—12
Tel. 85 07 69 / 85 92 34 / 85 14 35

Verkauf nur über den Fachhandel





Das gibt es nur bei Marantz...



...die als universelles Anzeigeinstrument dienende Oszillographenröhre im Skalenfeld des Tuners und Receivers. Den patentierten Kreisel-Skalentrieb (Gyro-Touch-Tuning) zur präzisen Sendereinstellung.

Die Freude an der Musik beginnt bereits bei der Bedienung des Gerätes. Alles flößt Vertrauen ein. Man ist ehrlich in allem, besonders in der Angabe der technischen Daten. 3 Jahre Garantie auf jedes Gerät! Man kann es sich leisten.

Marantz ist Weltspitzenklasse. **Und deshalb gibt es Marantz nur bei Thorens**





Neu im THORENS HiFi-Programm

Ausführliche Unterlagen von
Paillard-Bolex GmbH, Abt. Thorens,
8045 Ismaning, Postfach